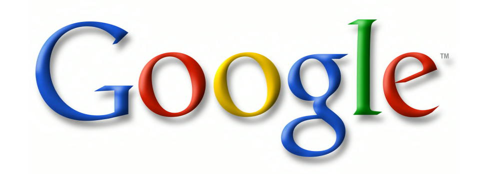
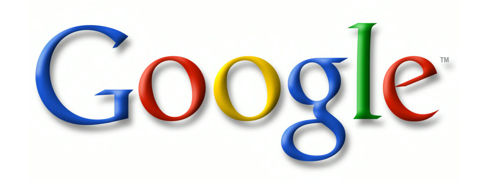







DOMI NUS ILLU
MINA TIO MEA
Taylor Institution.

COURS
DE LITTÉRATURE.

TYPOGRAPHIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES,
IMPRIMEURS DE L'INSTITUT,
RUE JACOB, 56.

LA HARPE.

COURS DE LITTÉRATURE

ANCIENNE ET MODERNE,

SUIVI DU TABLEAU DE LA LITTÉRATURE AU XIXe SIÈCLE

PAR CHÉNIER,

ET DU TABLEAU DE LA LITTÉRATURE AU XVIe SIÈCLE,

PAR M. SAINT-MARC GIRARDIN,

ET M. PHILARÈTE CHASLES.

TOME DEUXIÈME.



PARIS,

FIRMIN DIDOT FRÈRES, LIBRAIRES-ÉDITEURS,

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT DE FRANCE,

RUE JACOB, 56.

M DCCC XL.


LIBRARY OF THE TAYLOR INSTITUTION
UNIVERSITY
5 - JUN. 1935
OF OXFORD

COURS DE LITTÉRATURE

ANCIENNE ET MODERNE.

SECONDE PARTIE. — SIÈCLE DE LOUIS XIV.

LIVRE SECOND. — ÉLOQUENCE, HISTOIRE, PHILOSOPHIE, LITTÉRATURE, ETC.

CHAPITRE PREMIER. — *Éloquence.*

SECTION PREMIÈRE. — De l'éloquence du barreau.

L'éloquence, sous Louis XIV, prit un essor aussi haut que la poésie, mais non pas, comme la poésie, dans tous les genres : elle ne triompha que dans la chaire : ceux qui s'y distinguèrent ont conservé une réputation immortelle : celle des orateurs du barreau a passé avec eux. Ce n'est pas que les deux plus célèbres, Lemaistre et Patru, ne méritassent, par rapport à leurs contemporains, le rang qu'ils occupaient. Tous deux eurent assez de talent pour l'emporter de beaucoup sur les autres : mais tous deux étaient encore loin de ce bon goût qui est de tous les temps, et qui fait vivre les productions de l'esprit. Ils connaissaient la théorie du combat judiciaire; ils savaient appliquer les lois et établir des moyens; ils ne manquent point de force dans les raisonnements, ni même quelquefois de véhémence et de pathétique : mais ces bonnes qualités sont habituellement corrompues par le mélange des vices essentiels dont le barreau était depuis longtemps infecté, et dont ils ne le corrigèrent pas. Ils ne surent point se mettre au-dessus de cette mode ridiculement impérieuse, qui obligeait tout avocat, sous peine de paraître dénué d'esprit et de science, à faire d'un plaidoyer un recueil indigeste d'érudition sacrée et profane, toujours d'autant plus applaudie, qu'elle était plus étrangère au sujet. On a peine à concevoir comment un Lemaistre, de l'école de Port-Royal; un Patru, ami de Boileau, ne sentaient pas que rien n'était plus déplacé, plus contraire à la nature des objets qu'ils traitaient, au sérieux des discussions juridiques, à la gravité des tribunaux, que ce débordement de citations gratuites, tirées des poëtes et des philosophes de l'antiquité, des prophètes, de l'Ancien et du Nouveau Testament, des Pères de l'Église; que ces comparaisons de rhéteur tirées du soleil, de la lune et des montagnes, et cette foule de subtilités inutilement ingénieuses, toutes choses qui ne tiennent qu'à la prétention de montrer de l'esprit et de la science, prétention futile par elle-même, et qui l'est encore bien plus dans des matières aussi graves que le jugement d'un procès et le sort d'un accusé. Ce n'est pas dans Cicéron et dans Démosthènes qu'ils avaient appris à écrire et à plaider de cette manière; ces maîtres de l'art se faisaient une loi de ne sortir jamais, ni de leur sujet, ni du ton qu'il comportait. Mais il faut reconnaître ici l'ascendant de l'exemple et le préjugé dominant. La manie de l'esprit et le faste de l'érudition, se confondant ensemble, formaient encore le fond de presque tous les ouvrages. Il importait peu sans doute, aux juges comme aux plaideurs, que Platon et Sénèque, saint Basile et saint Chrysostôme, eussent dit *élégamment* telle chose, eussent écrit telles ou telles pensées; mais il fallait faire voir qu'on les avait lus, et qu'on était capable de les faire intervenir à tout propos. Il fallait citer aussi l'histoire, et par-

ler des Carthaginois et des Romains à propos des sœurs d'un hôpital ou des marguilliers d'une paroisse. En vain Racine, dont le goût excellent s'étendait sur tout, leur disait dans *les Plaideurs :*

Avocat, je prétends
Qu'Aristote n'a point d'autorité céans.
Avocat, il s'agit d'un chapon,
Et non point d'Aristote et de sa politique.

En vain, quand l'Intimé remontait au chaos des Grecs et à la naissance du monde, Racine lui disait par la bouche de Dandin,

Au fait, au fait, au fait,

la foule des harangueurs du Palais répondait, comme l'Intimé : Ce qui vous paraît inutile, *c'est le beau. C'est le laid,* disait Racine avec Dandin; mais la coutume l'emportait, et les plaidoyers de Lemaistre et de Patru, les deux coryphées du barreau, sont imprégnés de cette rouille de pédantisme et de faux esprit, au point qu'aveç un mérite réel en quelques parties, ils ne peuvent plus être que consultés par ceux qui étudient la jurisprudence, et que d'ailleurs ils ne sont lus de personne.

Il y a pourtant quelque différence entre eux. Patru donne avec moins d'excès dans les abus dont je viens de parler : sa diction est en général plus pure, et plus saine; il s'occupait beaucoup de la correction du langage, et il est un des premiers grammairiens qui ont contribué à l'épurer. C'est sous ce point de vue, plus important alors qu'il ne peut l'être aujourd'hui, que Despréaux l'a loué de bien *écrire;* mais nulle part il n'a loué son éloquence.

Je crois qu'au fond Lemaistre en avait plus que lui, qu'il était plus orateur. Du moins, dans le petit nombre de causes intéressantes qui se trouvent parmi la multitude de leurs plaidoyers, il y en a deux où Lemaistre me paraît avoir eu de beaux développements, de beaux mouvements d'éloquence judiciaire : d'abord une cause de séparation entre mari et femme; et surtout une cause très-singulière, où il défendait une fille que sa mère refusait de reconnaître.

D'un autre côté, Patru est un peu moins déclamateur; il a même quelquefois, dans de petites affaires, la sagesse de ne vouloir pas être plus éloquent qu'il ne faut, sagesse infiniment rare alors, qui depuis le devint moins, et qui l'est redevenue aujourd'hui, en tout genre, autant que jamais. Mais aussi Patru tombe, plus que Lemaistre, dans le style bas et dans les détails ignobles, que réprouvent également la délicatesse de notre langue et la dignité des tribunaux.

Les deux premiers plaidoyers de Lemaistre offrent une particularité assez extraordinaire : il y soutient le pour et le contre dans la même cause. Il est vrai que le second plaidoyer, qui ne parut qu'après sa mort dans le Recueil de ses œuvres, ne fut qu'un jeu d'esprit et une sorte d'étude faite pour s'exercer. On peut le pardonner en faveur de l'intention et de la jeunesse de l'auteur; mais d'ailleurs, on voit avec peine qu'il se soit permis dans une cause réelle ce que les anciens ne se permettaient que dans des sujets fictifs. Dans ceux-ci, les faits étant donnés et convenus, l'élève ne s'exerçait qu'à balancer les moyens. Ici l'on souffre de voir l'orateur établir d'un côté des faits tout contraires à ceux qu'il affirmait de l'autre. Il s'agit en partie de savoir si un père a forcé sa fille de se faire religieuse : Lemaistre le soutient dans le premier plaidoyer, et le nie formellement dans le second. Je n'aime point ce jeu d'esprit, d'où il résulte de part ou d'autre un mensonge. Dans un avocat, que les anciens définissaient *un homme de bien qui a le talent de la parole,* c'est une mauvaise étude que celle qui contredit la première et la plus essentielle de toutes pour celui qui a bien connu tous les devoirs et toute la noblesse de sa profession; et cette première étude consiste à s'attacher inviolablement à la vérité, et à ne s'attacher à aucune cause qu'en raison de cette vérité. Je regarde comme une obligation indispensable dans un avocat, de ne se rendre le défenseur d'aucune cause dans les tribunaux qu'il ne s'en soit auparavant rendu le juge, autant qu'il est possible, au tribunal de sa conscience. Tout autre usage de l'éloquence judiciaire n'est qu'un jeu frivole, un trafic coupable, qui dégrade et souille un des plus beaux dons que l'homme ait reçus, puisqu'il ne lui a été départi que pour la défense de la justice, l'appui de l'innocence, et le triomphe de la vérité. On dira que, s'il en était toujours ainsi, les mauvaises causes resteraient sans défenseur, et que les bonnes n'en auraient pas besoin. Ce ne serait pas, je crois, un grand mal; mais malheureusement cette conséquence est impossible. Qui ne voit que mon principe ne peut concerner que le très-petit nombre qui joint à la probité les talents et les lumières? Il y aura toujours des causes de reste pour ceux qui sont bornés ou peu délicats. L'homme supérieur ne peut craindre qu'une tentation, il est vrai, assez dangereuse, celle de briller d'autant plus dans une cause, qu'elle est plus difficile à sauver. Mais il y a une gloire bien plus relevée, celle du talent qui ne veut briller qu'avec le grand jour de la vérité. Et quelle autorité n'acquerrait pas celui qui serait bien connu pour suivre toujours ce grand principe, qui se défendrait tout déguisement infidèle, qui puiserait sa force dans sa conviction, et dont la voix, au moment où elle

s'élèverait dans le temple de la justice, serait comme un premier jugement!

Patru, dans une de ses lettres, s'efforce de prouver que le champ de l'éloquence, au temps où il vivait, était aussi étendu, aussi riche, aussi favorable pour les modernes, qu'il avait pu l'être pour les anciens. Il exagère, ce me semble : s'il eût dit seulement qu'il y avait, dans un siècle déjà aussi avancé que le sien dans les arts de l'esprit, plus d'une route ouverte pour le vrai talent, et que, si plusieurs de ces routes n'avaient conduit à rien, c'était la faute des hommes, et non pas des choses, je serais entièrement de son avis. Dans le barreau, par exemple, il n'eût fallu qu'un meilleur goût pour produire des ouvrages qui eussent pu servir de modèle en ce genre, comme il y en eut vers le même temps dans celui de l'oraison funèbre. Mais ce goût même, qui, pour vaincre la corruption générale, ne pouvait appartenir qu'au talent le plus éminent, n'aurait pas encore fait disparaître la distance que devait mettre entre le barreau de Rome et d'Athènes et celui de Paris la différence des gouvernements; Patru ne faisait donc aucune attention au degré d'importance et d'intérêt que partout la chose publique peut donner à l'éloquence. Il ne songeait donc pas que la plupart des grandes causes plaidées par Cicéron étaient de grandes scènes représentées sur le premier théâtre du monde. A quoi pense-t-il quand il nous dit que, dans les plaidoyers de Gauthier et de Lemaistre, *on trouvera de plus belles espèces de causes que dans Cicéron et Démosthènes;* que le procès de ce dernier contre Eschine *était purement du genre didactique, si Eschine n'y eût pas joint l'accusation contre Demosthènes?* Mais cette accusation était le fond du procès, l'objet principal d'Eschine; et si Patru s'était souvenu de l'appareil et de la solennité de cette cause, plaidée devant l'élite de toute la Grèce, où il s'agissait de l'intérêt de ses peuples, au lieu de nous dire, en nous citant une cause de son temps, aujourd'hui absolument oubliée, *qu'il n'y avait rien de pareil chez les anciens,* il serait convenu sans doute que cette lutte mémorable d'Eschine contre Démosthènes était, non-seulement par la célébrité des deux athlètes, mais par la nature même et les circonstances et dépendances de la cause, un des plus grands spectacles que, dans aucun siècle et chez aucun peuple, l'éloquence judiciaire eût pu donner au monde et à la postérité.

Ce qu'elle a produit de plus beau dans le dernier siècle n'appartient pas proprement au barreau, ne fut pas l'ouvrage d'un légiste, ni la plaidoirie d'un avocat, ni même un mémoire juridique; ce fut le travail de l'amitié courageuse défendant un infortuné qui avait été puissant; ce fut le fruit d'un vrai talent oratoire animé par le zèle et le danger, et signalé dans une occasion éclatante. On voit bien que je veux parler du procès de Fouquet, et des défenses publiées en sa faveur par Pellisson, et adressées au roi. Voltaire les compare aux plaidoyers de Cicéron; et, au moment où Voltaire écrivait ce jugement, ces apologies de Fouquet étaient, sans contredit, tout ce que les modernes pouvaient en ce genre opposer aux anciens, et ce qui se rapprochait le plus de leur mérite. Ce n'est pas qu'elles soient encore tout à fait exemptes de cet abus de figures qui sent le déclamateur; qu'il n'y ait aussi quelques incorrections dans le langage, quelques défauts dans la diction, comme la longueur des phrases, l'embarras de quelques constructions, et la multiplicité des parenthèses : mais les beautés prédominent, et il n'y a plus ici de vices essentiels. Tout va au but, et rien ne sort du sujet. On y admire la noblesse du style, des sentiments et des idées, l'enchaînement des preuves, leur exposition lumineuse, la force des raisonnements, et l'art d'y mêler sans disparate une sorte d'ironie aussi convaincante que les raisons; l'adresse d'intéresser sans cesse la gloire du roi à l'absolution de l'accusé, de réclamer la justice de manière à ne renoncer jamais à la clémence, et de rejeter sur les malheurs des temps et la nécessité des conjonctures ce qu'il n'est pas possible de justifier; une égale habileté à faire valoir tout ce qui peut servir l'accusé, tout ce qui peut rendre ses adversaires odieux, tout ce qui peut émouvoir ses juges; des détails de finance très-curieux par eux-mêmes; par les rapports qu'ils offrent avec l'étude de cette science, telle qu'elle est en nos jours, et par la nature des principes qui établissent un certain désordre comme inévitable, nécessaire, et même salutaire, dans les finances d'un grand empire. On y admire enfin des pensées sublimes, et des mouvements pathétiques, et principalement une péroraison adressée à Louis XIV, que je vais citer, quoique un peu étendue, parce que ce seul morceau suffit pour confirmer tout ce que j'ai dit à la louange de Pellisson, et les reproches qu'on peut lui faire.

« Et vous, grand prince (car je ne puis m'empêcher de finir, ainsi que j'ai commencé, par Votre Majesté même), c'est un dessein digne, sans doute, de sa grandeur; ce n'est pas un petit dessein que de réformer la France : il a été moins long et moins difficile à Votre Majesté de vaincre l'Espagne. Qu'elle regarde de tous côtés : tout a besoin de sa main, mais d'une main douce, tendre, salutaire, qui ne tue point pour guérir, qui secoure, qui corrige et répare la nature sans la détruire. Nous sommes tous hommes, sire; nous avons tous failli : nous avons tous désiré d'être considérés dans le monde; nous avons vu que sans bien on ne

l'était pas; il nous a semblé que sans *lui* toutes les portes nous étaient fermées, que sans *lui* nous ne pouvions pas même montrer notre talent et notre mérite, si Dieu nous en avait donné, non pas même servir Votre Majesté, quelque zèle que nous eussions pour son service. Que n'aurions-nous pas fait pour ce bien, sans qui il nous était impossible de rien faire! Votre Majesté, sire, vient de donner au monde un siècle nouveau, où ses exemples, plus que ses lois mêmes ni que ses châtiments, commencent à nous changer. Nous serons tous gens d'honneur pour être heureux, et nous courrons après la gloire comme nous courions après l'argent, mourant de honte si nous n'étions pas dignes sujets d'un si grand roi, par là véritablement, et après cette seconde formation de nos esprits et de nos mœurs, le père de tous ses peuples. Mais quant à notre conduite passée, sire, que Votre Majesté s'accommode, s'il lui plaît, à la faiblesse, à l'infirmité de ses enfants. Nous n'étions pas nés dans la république de Platon, ni même sous les premières lois d'Athènes écrites de sang, ni sous celles de Lacédémone, où l'argent et la politesse étaient un crime, mais dans la corruption des temps, dans le luxe inséparable de la prospérité des États, dans l'indulgence française, dans la plus douce des monarchies, non-seulement pleine de liberté, mais de licence. Il ne nous était pas aisé de vaincre notre naissance et notre mauvaise éducation. Nous aimons tous Votre Majesté: que rien ne nous rende auprès d'elle si odieux et si détestables, et que, s'empêchant de faillir comme si elle ne pardonnait jamais, elle pardonne néanmoins comme si elle faisait tous les jours des fautes. Et quant au particulier de qui j'ai entrepris la défense, particulier maintenant et des moindres et des plus faibles, *la colère de Votre Majesté, sire, s'emporterait-elle contre une feuille sèche que le vent emporte* (Job)? car à qui appliquerait-on plus à propos ces paroles que disait autrefois à Dieu même *l'exemple* de la patience et de la misère, qu'à celui qui, par le courroux du ciel et de Votre Majesté, s'est vu enlever en un seul jour, et comme d'un coup de foudre, biens, honneurs, réputation, serviteurs, famille, amis et santé, sans consolation et sans commerce qu'avec ceux qui viennent pour l'interroger et pour l'accuser? Encore que ses accusations soient incessamment aux oreilles de Votre Majesté, et que ses défenses n'y soient qu'un moment; encore qu'on n'ose presque espérer qu'elle voie dans un si long discours ce qu'on peut dire pour lui sur ces abus des finances, sur ces millions, sur ces avances, sur ce droit de donner des commissaires, dont on entretient à toute heure Votre Majesté contre lui; je ne me rebuterai point; car je ne veux point douter auprès d'elle s'il est coupable, mais je ne saurais douter s'il est malheureux. Je ne veux point savoir ce qu'on dira, s'il est puni: mais j'entends déjà avec espérance, avec joie, ce que tout le monde doit dire de Votre Majesté, si elle fait grâce. J'ignore ce que veulent et ce que demandent, trop ouvertement néanmoins pour le laisser ignorer à personne, ceux qui ne sont pas satisfaits encore d'un si déplorable malheur; mais je ne puis ignorer, Sire, ce que souhaitent ceux qui ne regardent que Votre Majesté, et qui n'ont pour intérêt et pour passion que sa seule gloire. Il n'est pas jusqu'aux lois, Sire (c'est un grand saint qui l'a dit), il n'est pas jusqu'aux lois qui, *toutes* [1] insensibles, *toutes* inexorables qu'elles sont de leur nature, ne se réjouissent, lorsque, ne pouvant se fléchir d'elles-mêmes, elles se sentent fléchir d'une main toute-puissante, telle que celle de Votre Majesté, en faveur des hommes dont elles cherchent toujours le salut, lors même qu'elles semblent demander leur ruine. Le plus sage, le plus juste même des rois crie encore à Votre Majesté, comme à tous les rois de la terre: *Ne soyez point si juste.* C'est un beau nom que *la Chambre de justice;* mais le temple de la Clémence, que les Romains élevèrent à cette vertu triomphante en la personne de Jules-César, est un plus grand et un plus beau nom encore. Si cette vertu n'offre pas un temple à Votre Majesté, elle lui promet du moins l'empire des cœurs, où Dieu même désire de régner, et en fait toute sa gloire. Elle se vante d'être la seule, entre ses compagnes, qui ne vit et ne respire que sur le trône. Courez hardiment, Sire, dans une si belle carrière: Votre Majesté n'y trouvera que des rois, comme Alexandre le souhaitait, quand on lui parla de courir aux jeux Olympiques. Que Votre Majesté nous permette un peu d'orgueil et d'audace: comme elle, Sire, quoique non autant qu'elle, nous serons justes, vaillants, prudents, tempérants, libéraux même; mais comme elle, nous ne saurions être cléments. Cette vertu, toute douce, *toute* humaine qu'elle est, plus fière (qui le croirait?) que toutes les autres, dédaigne nos fortunes privées; d'autant plus chère aux grands et aux magnanimes princes, tels que Votre Majesté, qu'elle ne se donne qu'à eux; qu'en toutes les autres, quoique au-dessus des lois, ils suivent les lois; et qu'en celle-ci ils n'ont point d'autre loi qu'eux-mêmes. Je me trompe, Sire, je me trompe: s'il y a tant de lois de justice, il y a du moins, pour Votre Majesté, une générale, une auguste, une sainte loi de clémence, qu'elle ne peut violer, parce qu'elle l'a faite elle-même, pour elle-même, comme le Jupiter des fables faisait la destinée, comme le vrai Jupiter fit les lois invariables du monde, je veux dire en la prononçant. Votre Majesté s'en étonne sans doute, et n'entend point encore ce que je lui dis. Qu'elle rappelle s'il lui plaît, pour un moment en sa mémoire ce grand et beau jour que la France vit avec tant de joie, que ses ennemis, quoique enflés de mille vaines prétentions, quoique armés et sur nos frontières, virent avec tant de douleur et d'étonnement, cet heureux jour, dis-je, qui acheva de nous donner un grand roi, en répandant sur la tête de Votre Majesté, si chère et si précieuse à ses peuples, l'huile sainte et descendue du ciel. En ce jour, Sire, avant que Votre Majesté reçût cette onction divine, avant qu'elle eût revêtu ce manteau royal qui ornait bien moins Votre Majesté qu'il n'était orné par Votre Majesté même, avant qu'elle eût pris de l'autel, c'est-à-dire de la propre main de Dieu, cette couronne, ce sceptre, cette main de justice, cet anneau, qui faisait l'indissoluble mariage de Votre Majesté et de son royaume, cette épée nue et flamboyante, toute victorieuse sur les ennemis, toute puissante sur ses sujets, nous vîmes, nous entendîmes Votre Majesté, environnée des pairs et des premières dignités de l'État, au milieu des des prières, entre les bénédictions et les cantiques, à la

[1] Faute de français: il faut *tout*, qui, dans ce sens, est indéclinable.

face des autels, devant le ciel et la terre, les hommes et les anges, proférer de sa bouche sacrée ces belles et magnifiques paroles, dignes d'être gravées sur le bronze, mais plus encore dans le cœur d'un si grand roi : *Je jure et promets de garder et faire garder l'équité et miséricorde en tous jugements, afin que Dieu, clément et miséricordieux, répande sur moi et sur vous sa miséricorde.*

« Si quelqu'un, Sire (nous le pouvons penser), s'opposait à cette miséricorde, à cette équité royale, nous ne souhaitons pas même qu'il soit traité sans miséricorde et sans équité. Mais pour nous, qui l'implorons pour M. Fouquet, qui ne l'implore pas seulement, mais qui y espère, mais qui s'y fonde, quel malheur en détournerait les effets? Quelle autre puissance si grande et si redoutable dans les États de Votre Majesté l'empêcherait de suivre et ce serment solennel, et sa gloire, et ses inclinations toutes grandes, toutes royales, puisque, sans leur faire violence et sans faire tort à ses sujets, elle peut exercer toutes les vertus ensemble? L'avenir, Sire, peut être prévu, réglé par de bonnes lois. Qui oserait encore manquer à son devoir quand le prince fait si dignement le sien? Que personne ne soit plus excusé : personne n'ignore maintenant qu'il est éclairé des propres yeux de son maître. C'est là que Votre Majesté fera voir avec raison jusqu'à sa sévérité même, si ce n'est pas assez de sa justice. Mais pour le passé, Sire, il est passé; il ne revient plus, il ne se corrige plus. Votre Majesté nous avait confiés à d'autres mains que les siennes : persuadés qu'elle pensait moins à nous, nous pensions bien moins à elle; nous ignorions presque nos propres offenses, dont elle ne semblait pas s'offenser. C'est là, Sire, le digne sujet, la propre et véritable matière, le beau champ de sa clémence et de sa bonté. »

Que l'on songe à ce qu'étaient Louis XIV, Fouquet et Pellisson; et si l'on veut se faire une idée de la différence des temps, et de ce que peut devenir une nation d'un siècle à l'autre, que l'on considère que, s'il s'était agi, de nos jours, de défendre, non pas un Fouquet, réellement coupable de malversation et même de crime d'État, puisqu'il avait projeté de se fortifier contre son roi dans Belle-Isle, mais quelqu'un de ces innocents proscrits, sans aucune espèce de jugement quelconque, par des décrets *conventionnels*, il ne se serait trouvé personne qui eût osé adresser à la tyrannie, qu'on appelait gouvernement, une apologie publique en faveur de celui-là même dont la cause eût été la plus favorable, et que, s'il se fût élevé un défenseur de ces infortunés, la seule réponse à ses écrits eût été le même arrêt de proscription. Aussi, dans ces malheureux jours, l'infamie du silence a été égale à celle des paroles; et cette nation, si fière auparavant et si généreuse, semble avoir mérité ses maux inouïs par un avilissement sans exemple[1].

[1] Prononcé en 1794.

SECTION II. — Du genre démonstratif, ou des panégyriques, discours d'apparat, etc. — Du genre délibératif et des assemblées nationales.

Quant au genre démonstratif, qui comprend les panégyriques de toute espèce, les harangues de félicitation, de remercîment, d'inauguration, Patru cite sa harangue à la reine Christine, prononcée à la tête de l'Académie, et qui est, dit-il, *un panégyrique mêlé d'actions de grâces, comme le discours de Cicéron pour Marcellus.* Ce n'est pourtant, comme toutes les pièces semblables du même temps, qu'une amplification de rhétorique. On n'y aperçoit autre chose que le soin laborieux de construire et de cadencer des périodes et d'entasser des hyperboles. On s'extasiait alors sur la noblesse des expressions et le nombre de la phrase sans s'occuper assez du fond des idées, parce que la formation du langage était encore une affaire capitale. Les compliments de réception à l'Académie, contenant l'éloge de ses membres, n'étaient pas non plus examinés sous un autre point de vue, et la plupart de ceux du dernier siècle sont dans le même goût. Les meilleurs, ceux qui sont au moins purgés de toute déclamation, n'offrent rien de plus que de l'esprit et de l'élégance, si l'on excepte celui de Racine à la réception de Thomas Corneille. Les discours sur des points de morale, d'après un texte choisi dans l'Écriture, proposés pour sujets de prix, étaient de froids traités ou de mauvais sermons; et ce qu'il y avait de plus passable, comme par exemple un discours de Fontenelle *sur la Patience*, qui fut couronné, n'était pas au-dessus du médiocre pour le style, et ne ressemblait en rien à l'éloquence. Les panégyriques des saints, ceux même dont les auteurs ont mérité d'ailleurs le plus de réputation; ceux qui nous restent de Bourdaloue, de Bossuet, de Fléchier, sont au nombre de leurs plus faibles compositions. Les mieux faits sont encore ceux de Fléchier, le premier des rhéteurs de son siècle. Mais quand même ils seraient aussi bons qu'ils peuvent l'être, Patru aurait encore de la peine à nous persuader que ces sortes de sujets pussent avoir autant d'effet sur l'imagination que Pline parlant à la tête du sénat de Rome, et remerciant le maître du monde d'en être le bienfaiteur, ou Cicéron félicitant César d'avoir rendu Marcellus au sénat, ou faisant devant le peuple romain l'éloge de Pompée, vainqueur des nations.

Patru n'a pas assez senti que la différence des lieux, des choses et des hommes, est de quelque poids dans l'éloquence. Comme il avait été chargé plus d'une fois de faire la harangue de présentation, lorsqu'un avocat général était reçu au parlement, il compte aussi ces sortes de discours parmi les sujets

d'éloquence moderne. Mais dans le fait, comme ces discours ne sont et ne peuvent guère être autre chose que des politesses et des exagérations convenues, et que le récipiendaire doit toujours être, en vertu de son office et de la cérémonie, le modèle de tous ceux de sa profession, ces compliments ne sont jamais sortis de l'enceinte où ils ont été débités.

Il convient du moins que le troisième genre, le délibératif, est plus en usage dans les républiques que dans les monarchies. Cependant il revendique, pour les modernes, les discours que l'on peut faire dans les délibérations des corps de magistrature. *Ce genre*, dit-il, *pouvait être de saison dans le temps de la Fronde;* ce qui veut dire qu'il ne pouvait plus avoir lieu sous Louis XIV, qui ne permettait pas que les parlements délibérassent sur les matières de gouvernement. Mais ce qui nous reste de ces discussions parlementaires dans les Mémoires du temps, et particulièrement dans ceux du cardinal de Retz, qui en rapporte de longs morceaux, est lourd, diffus, de mauvais goût, et ennuyeux. Patru ne parle pas des assemblées nationales : c'est pourtant là qu'il aurait trouvé plus aisément quelque chose de ce qu'il cherchait; et un discours du chancelier de l'Hospital, à l'ouverture des états généraux, est sans comparaison ce qui nous reste de plus solide, de plus sain, de plus noble, de mieux pensé et de mieux senti dans tous nos monuments du seizième siècle.

Et en effet, quel champ pour l'éloquence que ces assemblées, sans contredit les plus augustes de toutes! Quelle carrière pour un vrai citoyen, soit qu'il ait déjà cultivé le talent de la parole, soit que le patriotisme, capable, comme toute grande passion, de transformer les hommes, ait fait de lui tout à coup un orateur! Placé, dans le sein même de la patrie, au-dessus de toutes les craintes, ou parce qu'elle peut alors le garantir de tous les dangers, ou parce qu'elle offre des motifs suffisants pour les braver tous; au-dessus de tous les intérêts particuliers, parce que, aux yeux de la raison, ils se réunissent tous alors dans l'intérêt général; rien ne lui manque de ce qui peut échauffer le cœur, élever et fortifier l'âme, et donner à l'esprit des lumières nouvelles : ni la grandeur des sujets, puisqu'ils embrassent les destinées publiques et les générations futures; ni ce double aiguillon des difficultés et des encouragements, selon les anciens maîtres, si nécessaires à l'orateur, car il est ici en présence de toutes les passions ou connues ou cachées, généreuses ou abjectes. Il est de toutes parts assiégé, pressé, heurté par la contradiction, ou poussé, entraîné, enlevé par l'assentiment général. Il faut qu'il repousse des attaques furieuses, ou qu'il démasque un silence perfide. Il est au milieu de tous les préjugés, qui sont en même temps un épais et lourd bouclier fait pour mettre les esprits bornés et timides à couvert de la raison, et une arme acérée et dangereuse dont les esprits artificieux se servent pour intimider la raison même. Il est au milieu des accès de l'esprit d'innovation, espèce de fièvre la plus terrible, qui offusque le cerveau des vapeurs de l'orgueil et de l'ignorance, et, allant bientôt jusqu'à la frénésie, se saisit du glaive pour tout abattre, faute de savoir s'en servir pour élaguer. Que d'ennemis à combattre! mais aussi que de forces et de moyens pour le patriote, le vrai philosophe, l'homme éloquent! car tous ces caractères qui faisaient l'ancien orateur doivent alors être ceux du nôtre. Il jouit de toute la liberté et de toute la dignité d'une nation entière, en parlant devant elle et pour elle. Les principes éternels de justice sont là dans toute leur puissance naturelle, invoqués devant la puissance qui a le droit de les appliquer. Ils sont là pour servir l'homme de bien qui saura en faire un digne usage, pour faire rougir le méchant qui oserait les démentir ou les repousser. Enfin, ce n'est point ici l'effet toujours incertain et variable d'une lecture particulière, où chacun a tout le loisir de lutter contre sa conscience et de se préparer des défenses et des refuges. J'ose dire à l'orateur de la patrie : Si tous ses représentants sont réunis pour t'entendre, s'ils délibèrent après t'avoir entendu, c'est pour assurer ton triomphe et le sien. J'en atteste un des plus nobles attributs de la nature humaine, l'empire de la vérité éloquente sur les hommes rassemblés. Les plus justes et les plus sensibles reçoivent la première impression; ils la communiquent aux plus faibles, et l'étendent en la redoublant de proche en proche : la conscience agit dans tous; dans les uns, le courage dit tout haut, Oui; dans les autres, la honte craint de dire, Non; et s'il reste un petit nombre de rebelles opiniâtres, ils sont renversés, atterrés, étouffés par cette irrésistible impulsion, par ce rapide contre-coup qui ébranle toute la masse d'une assemblée; et comme la première lame des mers du nouveau monde pousse le dernier flot qui vient frapper les plages du nôtre, de même la vérité, partant de l'extrémité d'un vaste espace, accrue et fortifiée dans sa route, vient frapper à l'extrémité opposée son plus violent adversaire, qui, lorsqu'elle arrive à lui avec toute cette force, n'en a plus assez pour lui résister.

O utinam!... Mais pour que l'éloquence politique acquière généralement ce caractère et cet empire, il faut supposer d'abord que l'esprit national est généralement bon et sain, comme il l'était dans les beaux

siècles de la Grèce et de Rome; et il faudrait s'attendre à un effet tout contraire, si une nation nombreuse se trouvait tout à coup composée de parleurs et d'auditeurs, précisément à l'époque où, ayant perdu le frein de la religion et de la morale, elle aurait aussi rompu le joug de toute autorité. Alors le talent même, dans ceux qui parleraient, serait le plus souvent asservi et dépravé par ceux qui écouteraient, ou ne serait pas écouté; alors les caractères dominants des orateurs de cette multitude insensée seraient, ou la complaisance servile qui flatte les passions et les vices, ou la grossière effronterie de l'ignorance, ivre du plaisir d'avoir tant d'auditeurs dignes d'elle, ou l'horrible impudence du crime déchaîné, parlant en maître devant des complices et des esclaves.

SECTION III. — Éloquence de la chaire.

L'ORAISON FUNÈBRE.

Les sujets d'éloquence que le siècle de Louis XIV a vu porter au plus haut degré de perfection sont sans contredit le sermon et l'oraison funèbre.

A l'égard des sermons, l'on sait assez ce qu'ils étaient dans les deux âges qui ont précédé le sien, et ce qu'étaient les Ménot, les Maillards, et ce Barlet, dont les savants disaient en latin : « *Nescit prædicare qui nescit barletisare :* Ne sait prêcher qui ne sait barletiser. »

On s'est égayé partout sur leurs farces grotesques et indécentes. Nous avons des sermons de la Ligue : ils joignent l'atrocité à cette grossièreté dégoûtante, qui dut nécessairement diminuer à mesure que la politesse s'introduisait dans tous les états, à la suite de l'ordre qui renaissait avec l'autorité. Mais le premier, dit Voltaire, *qui fit entendre dans la chaire une raison toujours éloquente*, ce fut Bourdaloue. Peut-être faut-il un peu restreindre cet éloge en l'expliquant. Bourdaloue fut le premier qui eut toujours dans la chaire l'éloquence de la raison : il sut la substituer à tous les défauts de ses contemporains. Il leur apprit le ton convenable à la gravité d'un saint ministère, et le soutint constamment dans ses nombreuses prédications. Il mit de côté l'étalage des citations profanes, et les petites recherches de bel esprit. Uniquement pénétré de l'esprit de l'Évangile et de la substance des livres saints, il traite solidement un sujet, le dispose avec méthode, l'approfondit avec vigueur. Il est concluant dans ses raisonnements, sûr dans sa marche, clair et instructif dans ses résultats. Mais il a peu de ce qu'on peut appeler les grandes parties de l'orateur, qui sont les mouvements, l'élocution, le sentiment. C'est un excellent théologien, un savant catéchiste plutôt qu'un puissant prédicateur. En portant toujours avec lui la conviction, il laisse trop désirer cette onction précieuse qui rend la conviction efficace.

Tel est en général le caractère de ses sermons. Ceux de Cheminais, autre jésuite, ne sont pas sans quelque douceur; et celle qu'il mettait dans son débit lui procura une vogue passagère, dont l'impression fut le terme, comme elle l'a été de la réputation de Bretonneau et de quelques autres sermonaires leurs contemporains, qui depuis longtemps ne sont plus guère lus. Les sermons même de Bossuet et de Fléchier ne répondent pas à la célébrité qu'ils ont acquise dans l'oraison funèbre; et sans parler de la foule des prédicateurs médiocres, il suffit de dire que, lorsqu'on eut entendu, et plus encore, lorsqu'on eut lu Massillon, il éclipsa tout.

Bossuet et Massillon sont donc les modèles par excellence que nous avons à considérer principalement dans l'éloquence chrétienne, l'un dans l'oraison funèbre, et l'autre dans le sermon. Je commencerai par le premier, en me conformant à l'ordre des temps, et même à celui des choses, puisque l'oraison funèbre réunit plus de parties oratoires, exige plus d'art et d'élévation que le sermon.

Mais je me crois obligé de jeter en avant quelques réflexions que l'esprit du moment a rendues nécessaires, par rapport aux différentes dispositions que chacun peut apporter à ces objets, suivant les diverses manières de penser. Quoique le mérite d'orateur et d'écrivain soit ici particulièrement ce qui doit nous occuper, cependant on ne peut se dissimuler que le degré d'attention et d'intérêt pour le talent dépend un peu, en ces matières, et surtout aujourd'hui, du degré de respect pour les choses, et pour tout dire en un mot, de la croyance ou de l'incrédulité. Celle-ci, devenue plus intolérante à mesure qu'elle est plus répandue, en vient enfin depuis quelques années jusqu'à vouloir détourner nos yeux des plus beaux monuments de notre langue, dès qu'elle y voit empreint le sceau de la religion. Je laisse de côté les opinions, que personne n'a le droit de forcer; mais je réclame contre cette espèce de proscription que personne n'a le droit de prononcer. Il faut se rappeler que c'est le siècle de Louis XIV qui passe actuellement sous vos yeux, et que, ainsi que moi, vous devez considérer à la fois, dans ce qui nous en reste, et l'esprit des écrivains et celui de leur siècle. Il était tout religieux; le nôtre ne l'est pas : mais, de quelque manière qu'on juge l'un et l'autre, on ne peut nier du moins que les écrivains et les orateurs ont dû écrire et parler pour ceux qui les lisaient et les écoutaient. C'est un principe de raison et d'équité

que j'oppose d'abord à l'impérieux dédain de ceux qui voudraient qu'on n'eût jamais écrit et parlé que dans leur sens. Je n'examine point encore si ce sens est le bon sens : dans l'étendue de ce *Cours*, chaque chose doit venir en son temps et à sa place. Mais je puis avancer, dès cet instant, que, dans ce siècle des grandeurs de la France, la religion, à ne la considérer même que sous les rapports humains, fut grande comme tout le reste, et que la France, son monarque et sa cour, furent pour l'Europe entière, dans la religion comme dans tout le reste, un spectacle et un modèle. Il n'est permis ni de l'ignorer ni de l'oublier. Ayez donc devant les yeux, pendant les séances actuelles, un Bossuet convertissant un Turenne; un Fénelon montant dans la chaire pour donner l'exemple de la soumission à l'Église; un Luxembourg au lit de la mort, préférant à toutes ses victoires le souvenir *d'un verre d'eau donné au nom du Dieu des pauvres;* un Condé, un cardinal de Retz, une princesse palatine, donnant, après avoir joué de si grands rôles dans le monde, à la guerre, à la cour, l'exemple de la piété et du repentir, au pied des autels; une la Vallière allant pleurer aux Carmélites, jusqu'à son dernier jour, le malheur d'avoir aimé le plus aimable des rois; enfin, ce roi lui-même, regardé comme le premier des hommes, humiliant tous les jours dans les temples un diadème de lauriers, et se reprochant ses faiblesses au milieu de ses triomphes. Revoyez, dans les *Lettres* de Sévigné, ces fidèles images des mœurs de son temps : partout la religion en honneur; partout le devoir de se retirer du monde à temps, de se préparer à la mort, mis au nombre des devoirs, non pas seulement de conscience, mais encore de bienséance; ce qu'étaient la solennité des fêtes et l'observance du jeûne prescrit; enfin, un duc de Bourgogne, un prince de vingt ans, refusant au respect qu'il avait pour le roi son aïeul d'assister à un bal qu'il regardait comme une assemblée trop mondaine. Tel était l'empire de la religion : ceux qui n'en avaient pas (et ils étaient rares) gardaient au moins beaucoup de réserve; et ceux qui avaient de la religion en avaient avec dignité. Voilà les auditeurs qu'ont eus les Bossuet, les Fléchier, les Massillon : serait-il juste de les juger sur ceux qu'ils auraient aujourd'hui.

L'oraison funèbre, telle qu'elle est parmi nous, appartient, ainsi que le sermon, au seul christianisme. C'est une espèce de panégyrique religieux, dont l'origine est très-ancienne, et qui a un double objet chez les peuples chrétiens, celui de proposer à l'admiration, à la reconnaissance, à l'émulation, les vertus et les talents qui ont brillé dans les premiers rangs de la société, et en même temps de faire sentir à toutes les conditions le néant de toutes les grandeurs de ce monde, au moment où il faut passer dans l'autre. La philosophie de nos jours, qui blâme souvent et sans peine, parce qu'elle s'attache de préférence au côté défectueux de toutes les choses humaines, a réprouvé ce genre d'éloquence, parce qu'il n'est pas toujours conforme à la vérité, comme si elle était plus rigoureusement observée dans les autres genres qu'elle-même autorise ou fait valoir. Les éloges académiques sont-ils d'une véracité plus sévère que les oraisons funèbres? A Dieu ne plaise que je veuille en aucun cas justifier le mensonge! mais d'abord, il y a dans toute espèce de discours oratoire des convenances et des conventions qui sont du genre. On n'attend pas, on n'exige pas de l'orateur qui loue, la même fidélité, la même rigueur que de l'historien qui raconte. L'éloquence de l'un a pour objet de donner plus de force à l'exemple du bien : le but principal de l'autre est de se servir également de l'exemple du bien et de celui du mal, et de faire voir que tous les deux, en quelque rang que l'on soit, n'échappent point aux regards de la postérité. D'après ces données reconnues, tout ce qu'on demande au panégyriste, c'est qu'il ne loue que ce qui est louable, et que son art, qui est celui de faire aimer la vertu, ne soit jamais celui d'excuser le vice. Ce n'est point à lui de montrer l'homme tout entier; il n'a pas devant lui l'espace de l'histoire, il n'a qu'une heure à parler; et ce doit être pour saisir dans son sujet tout ce qui peut agrandir en nous l'amour du devoir et l'idée du beau. S'il obtient cet effet, il a rempli sa mission et l'objet du panégyrique.

Je ne prétends pas qu'en atteignant à ce but d'utilité, les Bossuet, les Fléchier, les Mascaron, et leurs successeurs, n'aient jamais présenté les choses et les hommes que dans leur vrai point de vue; mais quand ils y ont manqué (ce qui est rare), leurs erreurs, comme nous le verrons dans l'analyse qui va suivre, étaient celles du siècle. Et quel siècle n'a pas les siennes? et quel écrivain ne s'y laisse pas aller plus ou moins? C'est là le cas où la vraie philosophie sait reconnaître et excuser l'influence de l'opinion.

On a fait à l'oraison funèbre un autre reproche, celui de n'être réservée que pour les rois et les grands; et l'on a demandé pourquoi la religion même accordait au rang ce qui ne devrait appartenir qu'à la vertu. Cette question spécieuse, et qui peut prêter beaucoup au facile étalage des phrases, rentre, comme beaucoup de questions semblables, dans ce système d'*égalité* mal entendue qui est l'opposé de tout système politique et social. On ne fait pas attention que la religion, qui est temporellement dans l'État,

doit se conformer au gouvernement dans tout ce qui n'est pas contraire aux dogmes et à la discipline. Or, l'oraison funèbre, avec les caractères que je viens de marquer, et qui sont les siens, est un honneur public, qui non-seulement ne répugne en rien au christianisme, mais qui même est conforme à son esprit. L'Évangile ordonne d'honorer les puissances, et nous enseigne qu'elles sont instituées de Dieu. Ce dernier hommage que l'Église leur rend ne tend, comme tous les autres, qu'à l'édification, et surtout à entretenir et fortifier le respect qu'elle nous prescrit pour ceux que la Providence a placés au-dessus de nous; respect que Montesquieu regarde comme un des grands bienfaits de notre religion. Si elle ne décerne point ces honneurs solennels à des particuliers, c'est que l'État n'en décerne aucun aux conditions privées, et qu'elle doit, dans les choses extérieures et temporelles, suivre la marche du gouvernement. Ne pourrais-je pas demander aussi pourquoi les Académies ne décernent d'éloges qu'à leurs membres, quoiqu'il y ait hors de leur sein des talents et du mérite? Mais c'est que les choses d'ordre public ne sont pas et ne peuvent pas être réglées et mesurées sur une sorte d'autorité qui n'a elle-même ni règle ni mesure certaine, c'est-à-dire sur l'opinion. Un ordre quelconque est de tous les moments, et doit être fixe : l'opinion est incertaine et variable, et ne se fixe tout au plus qu'avec le temps. Aussi tous ces honneurs convenus n'en sont ni le témoignage assuré, ni l'expression infaillible : ils ont, comme je l'ai fait voir, un autre dessein et un dessein utile; et s'ils sont susceptibles d'abus, c'est cette même opinion qui en est le remède; car on sait que tous ces honneurs ne lui commandent point, qu'elle sait bien se faire entendre, et parle plus haut que tous les panégyriques de cérémonie. La vertu n'en a pas besoin : si elle est obscure, elle se suffit à elle-même, et Dieu la voit : si elle est connue, elle occupe les cent voix de la renommée, plus fidèle encore et plus prompte à célébrer les talents. Ainsi tout est à sa place, et les choses restent ce qu'elles sont.

Au reste, on a vu des exceptions à cette attribution exclusive de l'oraison funèbre aux princes du monde et de l'Église, et une entre autres, dans nos jours, qui a également honoré le panégyriste et le héros, car c'en était un, et de la religion et de l'humanité. Je veux parler du curé de Saint-André [1], le vénérable Léger, cet homme de Dieu, qui passa quarante ans à faire du bien dans une paroisse pauvre, qui n'en perdra jamais la mémoire. Il a été célébré dignement par un éloquent évêque [2] qui avait été son élève, et qui prononça son éloge funèbre dans la chaire évangélique, devant le plus nombreux auditoire et devant une foule de prélats, la plupart élèves aussi de ce même pasteur, et formés sous sa direction à toutes les vertus du sacerdoce, dans la communauté de Saint-André, l'un des plus illustres séminaires de l'épiscopat. C'est une preuve qu'il y a des hommes privilégiés pour qui le monde même déroge à ses usages, et il est beau que ce soit en faveur de la vertu modeste et presque ignorée; car cet homme respectable n'était guère connu que des pauvres, et de cette classe de pauvres dont la reconnaissance n'a rien à donner à la vanité.

Faite pour la chaire, l'oraison funèbre tient beaucoup du sermon, et doit être fondée, comme lui, sur une doctrine céleste, qui ne connaît de vraiment bon, de vraiment grand, que ce qui est sanctifié par la grâce, et qui foudroie toutes les grandeurs du temps avec le seul mot d'éternité. Il en résulte pour l'orateur un double devoir : il faut que, pour remplir son sujet, il exalte magnifiquement tout ce que fut son héros selon le monde; et que, pour remplir son ministère, il termine tout cet héroïsme au néant, selon la religion, si la piété ou la pénitence ne l'ont pas consacré devant Dieu. Ce plan n'est contradictoire que pour l'irréflexion, et difficile que pour la médiocrité : c'est, au contraire, une grande vue en morale, et un puissant véhicule pour le talent oratoire. En abattant d'une main ce qu'il a élevé de l'autre, l'orateur chrétien ne se combat point lui-même; il ne combat que des illusions, et avec d'autant plus de supériorité, qu'après avoir, comme par complaisance, accordé ce qu'il devait au siècle et à ses coutumes, il semble se jouer de toute la pompe qu'il a étalée un moment, et fait voir à ses auditeurs détrompés combien ce qu'ils admirent est peu de chose, puisqu'il ne faut qu'un mot pour en montrer le vide et qu'un instant pour en marquer le terme.

Ce genre d'écrire a donc de merveilleuses ressources pour l'imagination et pour l'instruction : il est plus étendu, plus élevé, plus varié que le sermon. Dans la peinture des talents, des vertus, des travaux qui ont illustré les empires, et servi ou embelli la société, il devance l'histoire et peut prendre un ton plus haut qu'elle : heureux quand elle n'a pas ensuite à le démentir! Mais combien imposante et majestueuse doit être la voix qui se fait entendre aux hommes entre la tombe des rois et l'autel du Dieu qui les juge! Ailleurs le panégyriste des héros est d'autant plus intimidé, qu'il a plus à faire; il

[1] C'est lui qui a fourni l'idée et le caractère du curé de *Mélanie*.

[2] M. de Beauvais, évêque de Senez.

borne son ambition et ses efforts à n'être pas au-dessous de son sujet, à égaler les paroles aux choses. Ici l'orateur sacré, planant au-dessus de toutes les grandeurs, les voit d'en haut, tient d'une main la couronne qu'il pose sur leur tête, et de l'autre l'Évangile, qui renverse toutes les couronnes devant celle de l'éternité. Mais combien aussi ces mains doivent être fermes et sûres! Si elles sont incertaines et vacillantes, si tous les mouvements n'en sont pas justes et décidés, tout l'effet est perdu. La tribune sainte est pour l'éloquence un théâtre auguste, d'où elle peut de toute manière dominer sur les hommes; mais il faut que l'orateur sache y tenir sa place. S'il vous laisse trop vous souvenir que ce n'est qu'un homme qui parle; si Dieu n'est pas toujours à côté de lui, on ne verra plus qu'un rhéteur mondain, qui adresse à des cendres les derniers mensonges de la flatterie. Au contraire, s'il est capable d'avoir toujours l'œil vers les cieux, même en louant les héros de la terre; si, en célébrant ce qui passe, il porte toujours sa pensée et la nôtre vers ce qui ne passe point; s'il ne perd jamais de vue ce mélange heureux, qui est à la fois le comble de l'art et de la force, alors ce sera en effet l'orateur de l'Évangile, le juge des puissances, l'interprète des révélations divines; en un mot, ce sera Bossuet.

Ce nom vous rappelle un de ces hommes rares que le siècle de Louis XIV a réunis dans le vaste domaine de sa gloire : et je ne parle pas ici du théologien profond, de l'infatigable controversiste, dont la plume féconde et victorieuse était tour à tour l'épée et le bouclier de la religion : ces travaux apostoliques n'entrent point dans la classe des objets qui nous occupent.

Quatre discours, qui sont quatre chefs-d'œuvre d'une éloquence qui ne pouvait pas avoir de modèle dans l'antiquité, et que personne n'a depuis égalée, les oraisons funèbres *de la reine d'Angleterre, de Madame, du grand Condé,* et *de la Princesse palatine*, surtout les trois premières, ont placé Bossuet à la tête de tous les orateurs français, non pas, comme on voit, par le nombre, mais par la supériorité des compositions. On les met sous les yeux de tous les jeunes rhétoriciens, et c'est peut-être ce qui fait qu'on les lit moins dans la suite. On croit connaître assez ce qu'on a eu longtemps entre les mains : on ne songe pas que ce n'est pas trop de toutes les connaissances que donne la maturité de l'esprit pour bien goûter et bien apprécier ces inimitables morceaux. Qu'un homme de goût les relise, qu'il les médite, il sera terrassé d'admiration : je ne saurais autrement exprimer la mienne pour Bossuet. Si quelque chose, indépendamment de leur mérite propre, pouvait d'ailleurs les faire valoir encore plus, ce serait le contraste qui se présente de soi-même entre cette éloquence si simple et si forte, toujours naturelle et toujours originale, et la malheureuse rhétorique qui de nos jours en prend si souvent la place. Dans Bossuet, pas la moindre apparence d'efforts ni d'apprêts, rien qui vous fasse songer à l'auteur; il vous échappe entièrement et ne vous attache qu'à ce qu'il dit. C'est là surtout, on ne saurait trop le répéter, la différence essentielle du grand talent et de la médiocrité, du bon goût et du mauvais; c'est que tout effet est manqué, si je vous vois trop vous arranger pour en produire; c'est que vous n'êtes plus rien si vous ne vous faites pas oublier; c'est que vos efforts, trop visibles, ne montrent que votre faiblesse; c'est qu'on ne se guinde que parce qu'on est petit. Au contraire, si vous êtes emporté par un élan naturel et comme involontaire, vous m'entraînez à votre suite; si votre imagination vous domine, vous dominez la mienne; si votre imagination vous commande, vous me commandez; et dans ce cas je ne verrai rien dans vous qui démente cette impression, je ne vous verrai rien chercher, rien affecter, rien contourner. Suivez de l'œil l'aigle au plus haut des airs, traversant toute l'étendue de l'horizon; il vole, et ses ailes semblent immobiles : on croirait que les airs le portent. C'est l'emblème de l'orateur et du poëte dans le genre sublime : c'est celui de Bossuet.

Que cet homme est un puissant orateur! En vérité, il ne se sert point de la langue des autres hommes; il fait la sienne, il la fait telle qu'il la lui faut pour la manière de penser et de sentir qui est à lui : expressions, tournures, mouvements, constructions, harmonie, tout lui appartient. D'autres écrivains, et même d'un grand mérite, font sans cesse du langage l'ornement de leur pensée, la relèvent par l'expression : la pensée de Bossuet, au contraire, est d'un ordre si élevé qu'il est obligé de modifier la langue d'une manière nouvelle, et de la rehausser jusqu'à lui. Mais comme elle semble être à sa disposition! comme il en fait ce qu'il veut! quel caractère il lui donne! Nulle part, sans exception, elle n'est ni plus vigoureuse, ni plus hardie, ni plus fière que dans les beaux vers de Corneille et dans la prose de Bossuet. C'est ce qui distinguera toujours ces deux écrivains, à qui notre langue a tant d'obligations; c'est ce qui soutiendra toujours Corneille en présence de ceux de nos poëtes qui ont eu sur lui d'autres avantages, et Bossuet contre ceux qui se rendent détracteurs de son talent, parce qu'ils le sont de sa croyance. J'ai vu de durs mécréants, et surtout des athées, dégoûtés de ses écrits et de ceux de Massil-

lon, tout prêts d'effacer leurs titres, qui sont les nôtres : incrédules, laissez-nous nos grands hommes, car vous ne les remplacerez pas.

De quel ton il débute dans l'oraison funèbre *de la reine d'Angleterre*, femme de l'infortuné Charles Ier ! A la vérité, quel sujet! Mais comme il est exposé dans cet exorde, qui le contient tout entier! Bossuet parlait dans l'église de Sainte-Marie de Chaillot, où reposait le cœur de cette reine. Il prend pour son texte : *Et nunc, reges, intelligite; erudimini, qui judicatis terram.*

« Celui qui règne dans les cieux, et de qui relèvent tous les empires, à qui seul appartient la gloire, la majesté et l'indépendance, est aussi le seul qui se glorifie de faire la loi aux rois, et de leur donner, quand il lui plait, de grandes et terribles leçons. Soit qu'il élève les trônes, soit qu'il les abaisse, soit qu'il communique sa puissance aux princes, soit qu'il la retire à lui-même, et ne leur laisse que leur propre faiblesse, il leur apprend leurs devoirs d'une manière souveraine et digne de lui; car, en leur donnant sa puissance, il leur commande d'en user, comme il le fait lui-même, pour le bien du monde, et il leur fait voir, en la retirant, que toute leur majesté est empruntée, et que, pour être assis sur le trône, ils n'en sont pas moins sous sa main et sous son autorité suprême. C'est ainsi qu'il instruit les princes, non-seulement par des discours et par des paroles, mais encore par des effets et par des exemples: *et nunc, reges intelligite; erudimini, qui judicatis terram.* Chrétiens, que la mémoire d'une grande reine, fille, femme, mère de rois si puissants et souverains de trois royaumes, appelle de tous côtés à cette triste cérémonie, ce discours vous fera paraître un de ces exemples redoutables qui étalent aux yeux du monde sa vanité tout entière. Vous verrez dans une seule vie toutes les extrémités des choses humaines, la félicité sans bornes, aussi bien que les misères; une longue et paisible jouissance d'une des plus nobles couronnes de l'univers; tout ce que peuvent donner de plus glorieux la naissance et la grandeur accumulée sur une tête qui ensuite est exposée à tous les outrages de la fortune; la bonne cause d'abord suivie de bons succès, et depuis, des retours soudains, des changements inouïs; la rébellion longtemps retenue et à la fin tout à fait maîtresse; nul frein à la licence; les lois abolies; la majesté violée par des attentats jusqu'alors inconnus; l'usurpation et la tyrannie sous le nom de liberté; une reine fugitive, qui ne trouve aucune retraite dans trois royaumes, et à qui sa propre patrie n'est plus qu'un triste lieu d'exil *; neuf voyages sur mer, entrepris par une princesse malgré les tempêtes; l'Océan étonné de se voir traverser tant de fois en des appareils si divers et pour des causes si différentes; un trône indignement renversé et miraculeusement rétabli : voilà les enseignements que Dieu donne aux rois; ainsi fait-il voir au monde le néant de ses pompes et de ses grandeurs. Si les paroles nous manquent, si les expressions ne répondent pas à un sujet si vaste et si relevé, les choses parleront assez d'elles-mêmes. Le cœur d'une grande reine, autrefois élevé par une si longue suite de prospérités, et puis plongé tout à coup dans un abîme d'amertumes, parlera assez haut; et, s'il n'est pas permis aux particuliers de faire des leçons aux princes sur des événements si étranges, un roi me prête ses paroles pour leur dire : *Et nunc, reges, etc.* Entendez, ô grands de la terre! instruisez-vous, arbitres du monde! »

* Cette phrase rappelle le mot de Darius fugitif : *Quousque in regno meo exulabo?* (Quint. Curt. V, 24.)

Est-ce là entrer, dès les premières paroles, au milieu de son sujet, et y transporter tout de suite l'auditeur? Que cet exorde est majestueux, sombre et religieux! Notre âme n'est-elle pas déjà troublée de ce fracas d'événements sinistres, de révolutions désastreuses, remplie d'une grande scène d'infortunes? Pourquoi? C'est qu'en effet il a fait parler les choses mêmes. Pas un mot qui ne porte, pas un qui ne soit une image ou une idée, un tableau ou une leçon; et, au milieu de cet assemblage si imposant, la grande idée de Dieu qui domine tout. Qu'on se représente, après un semblable exorde, des auditeurs dans un temple qui ajoute encore à son effet, et qu'on se demande si quelqu'un d'eux pouvait songer à Bossuet! Non : l'imagination, assaillie par tant d'objets de douleur et de réflexion, n'a vu, n'a pu voir que le renversement des trônes, les coups de la fortune, les tempêtes, l'Océan. Le lecteur même est entraîné, quoique avec bien moins de moyens pour l'être; et ce n'est qu'après avoir été tout d'une haleine jusqu'au bout de ce discours, qui est à peu près partout de la même force, qu'il peut revenir à lui-même, et s'interroger sur tant de beaux détails et sur toutes les ressources de l'orateur. Observons encore que la plupart, empruntées depuis par de nombreux imitateurs, ont dû perdre, avec le temps, quelque chose de leur effet; mais qu'alors elles avaient toutes un caractère de nouveauté, et que personne, avant Bossuet, n'avait parlé de ce ton, ni écrit de ce style. Avec quelle noblesse il exprime tout ce qui est relatif à la religion, même ce qu'un usage journalier a rendu vulgaire! Veut-il dire que les catholiques ne pouvaient, en Angleterre, ni se confesser, ni entendre la messe avec sûreté; rien ne paraît plus simple. Vous allez voir comment Bossuet, qui connaît le ton de l'oraison funèbre, sait agrandir tout ce qu'il traite.

« Les enfants de Dieu étaient étonnés de ne voir plus ni l'autel, ni le sanctuaire, ni ces tribunaux de miséricorde qui justifient ceux qui s'accusent. O douleur! il fallait cacher la pénitence avec le même soin qu'on eût fait les crimes; et Jésus-Christ même se voyait contraint, au grand malheur des hommes ingrats, de chercher d'autres voiles et d'autres ténèbres que ces voiles et ces ténèbres mystiques dont il se couvre volontairement dans l'eucharistie. »

Voilà sans doute du sublime d'expression; mais

il tient à celui des idées. Ailleurs vous trouverez cette précision énergique de Tacite et de Salluste :

« Dans la plus grande fureur des guerres civiles, jamais on n'a douté de sa parole, ni désespéré de sa clémence. »

En parlant de la mort si subite et si horrible de madame Henriette, il dit :

« Que d'années la mort va ravir à cette jeunesse ! Que de joie elle enlève à cette fortune ! Que de gloire elle ôte à ce mérite ! »

Veut-il tirer de l'instabilité des choses humaines un motif de conversion :

« Quoi ! le charme de sentir est-il si fort que nous ne puissions rien prévoir ? Les adorateurs du monde seront-ils satisfaits de leur fortune, quand ils verront que, dans un moment, leur gloire passera à leur nom, leurs titres à leurs tombeaux, leurs biens à des ingrats, et leurs dignités peut-être à leurs envieux ? »

On ne peut dire plus de choses en moins de mots, ni donner à sa phrase une plus grande force de sens. La même observation se présente sur ce morceau concernant Charles I[er], terminé par le mouvement le plus pathétique, que l'orateur sait tirer de la circonstance de ce cœur, dont il a déjà fait un des plus beaux endroits de son exorde.

« Poursuivi à toute outrance par l'implacable malignité de la fortune, trahi de tous les siens, il ne s'est pas manqué à lui-même. Malgré les mauvais succès de ses armes infortunées, si on a pu le vaincre, on n'a pas pu le forcer ; et comme il n'a jamais refusé ce qui était raisonnable étant vainqueur, il a toujours rejeté ce qui était faible et injuste étant captif. J'ai peine à contempler son grand cœur dans ces dernières épreuves ; mais, certes, il a montré qu'il n'est pas permis aux rebelles de faire perdre la majesté à un roi qui sait se connaître ; et ceux qui ont vu de quel front il a paru dans la salle de Westminster, et dans la place de Whitehall, peuvent juger aisément combien il était intrépide à la tête de ses armées, combien il était auguste et majestueux au milieu de son palais et de sa cour. Grande reine, je satisfais à vos plus tendres désirs quand je célèbre ce monarque ; et ce cœur qui n'a jamais vécu que pour lui se réveille, tout poudre qu'il est, et devient sensible, même sous ce drap mortuaire, au nom d'un époux si cher. »

Sont-ce là des figures pleines de chaleur et de vie ? Et quel nerf de diction ! à quelle sagacité de vues, à quelle étendue de pensées il se joint dans la peinture des caractères ! Voyez ceux de Turenne et de Condé en parallèle, celui du cardinal de Retz, celui de Cromwell. On les a cités trop souvent, et ils sont trop connus pour les rapporter ici. Je ne remarquerai que la première expression du dernier, parce qu'elle contient un des secrets particuliers du style de Bossuet. *Un homme s'est rencontré.* Un autre écrivain aurait pu dire : Cromwell était un de ces prodiges de scélératesse qui apparaissent de temps en temps dans l'univers comme d'effrayants phénomènes, etc. Il aurait bien dit, mais comme tout le monde peut bien dire. Bossuet dit tout cela d'un seul mot : *Un homme s'est rencontré.* Et de plus il dit mieux, parce qu'il fait entendre avec ce seul mot ce qu'il y a de plus extraordinaire, et qu'il y monte l'imagination. Voilà ce que j'appelle la langue de Bossuet. On en trouverait des traits à toutes les pages, et souvent en foule et pressés les uns sur les autres ; témoin ce morceau sur la mort de Madame :

« Rien n'a jamais égalé la fermeté de son âme, ni ce courage paisible qui, sans faire effort pour s'élever, s'est trouvé par sa naturelle situation au-dessus des accidents les plus redoutables. Oui, Madame fut douce envers la mort, comme elle l'était envers tout le monde. Son grand cœur ni ne s'aigrit ni ne s'emporta contre elle. Elle ne la brava pas non plus avec fierté, contente de l'envisager sans émotion, et de la recevoir sans trouble. Triste consolation, puisque, malgré ce grand courage, nous l'avons perdue ! C'est là grande vanité des choses humaines ; après que, par le dernier effet de notre courage, nous avons pour ainsi dire surmonté la mort, elle éteint en nous jusqu'à ce courage par lequel nous semblions la défier. La voilà, malgré ce grand cœur, cette princesse si admirée et si chérie ; la voilà telle que la mort nous l'a faite ! Encore ce reste, tel quel, va-t-il disparaître : cette ombre de gloire va s'évanouir ; et nous l'allons voir dépouillée même de cette triste décoration. Elle va descendre à ces sombres lieux, à ces demeures souterraines, pour y dormir dans la poussière avec les grands de la terre, comme parle Job, avec ces rois et ces princes anéantis, parmi lesquels à peine peut-on la placer, tant les rangs y sont pressés, tant la mort est prompte à remplir ces places ! Mais ici notre imagination nous abuse encore : la mort ne nous laisse pas assez de corps pour occuper quelque place, et on ne voit là que des tombeaux qui fassent quelque figure. Notre chair change bientôt de nature ; notre corps prend un autre nom ; même celui de cadavre, dit Tertullien, parce qu'il nous montre encore quelque forme humaine, ne lui demeure pas longtemps, il devient un je ne sais quoi qui n'a plus de nom dans aucune langue, tant il est vrai que tout meurt en lui, jusqu'à ces termes funèbres par lesquels on exprimait ses malheureux restes.

« C'est ainsi que la puissance divine, justement irritée contre notre orgueil, le pousse jusqu'au néant, et que, pour égaler à jamais les conditions, elle ne fait de nous tous qu'une même cendre. Peut-on bâtir sur ces ruines ? peut-on appuyer quelque grand dessein sur ces débris inévitables des choses humaines ? »

Nul écrivain n'a tiré un plus grand parti que Bossuet de ces idées de mort, de destruction, d'anéantissement, fréquentes chez les anciens, qui connaissaient le pouvoir qu'elles ont sur notre ima-

gination, sur cette étrange faculté qui règne dans nous si impérieusement, qu'elle nous rend avides des impressions mêmes qui effrayent notre raison et qui humilient notre orgueil. Mais ces idées lugubres ont ici un autre résultat que chez les anciens. Ils appelaient la pensée de la mort, comme un avertissement de jouir du moment qui passe et qui peut être le dernier. On conçoit au contraire qu'une religion qui ne considère le temps que comme un passage à l'éternité peut fournir à l'éloquence des instructions d'un ordre bien plus relevé; et nulle part elles ne sont plus frappantes que dans Bossuet. On pourrait dire de lui, si l'on osait hasarder des expressions qui se présentent quand on le lit, et qui semblent dans son goût, que nul homme ne s'est avancé plus loin dans l'éternité, et ne s'est enfoncé plus avant dans les profondeurs de notre néant. Écoutez-le dans l'oraison funèbre de la princesse palatine, qui, avant sa conversion, avait joué un si grand rôle dans les intrigues de la Fronde :

« Que lui servirent ses rares talents? Que lui servit d'avoir mérité la confiance intime de la cour, d'en soutenir le ministre deux fois éloigné, contre sa mauvaise fortune, contre ses propres frayeurs, contre la malignité de ses ennemis, et enfin contre ses amis, ou partagés, ou irrésolus, ou infidèles? Que ne lui promit-on pas dans ses besoins! Mais quel fruit lui en revint-il, sinon de connaître par expérience le faible des grands politiques, leurs volontés changeantes ou leurs paroles trompeuses, la diverse face des temps, les amusements des promesses, l'illusion des amitiés de la terre, qui s'en vont avec les années et les intérêts, et la profonde obscurité du cœur de l'homme, qui ne sait jamais ce qu'il voudra, qui souvent ne sait pas bien ce qu'il veut, et qui n'est pas moins caché ni moins trompeur à lui-même qu'aux autres? O éternel roi des siècles, qui possédez seul l'immortalité! voilà ce qu'on vous préfère! voilà ce qui éblouit les âmes qu'on appelle grandes! »

Toutes ces idées, je le sais, ont été depuis répétées mille fois; mais que cette façon de les concevoir et de les rendre est hors de toute comparaison! Ce sont des lieux communs dans les imitateurs, je le veux; mais aussi ont-ils, comme Bossuet, ce sentiment intime, cette piété si sincèrement dédaigneuse, ce mépris atterrant qui semble flétrir à chaque mot toutes les jouissances temporelles? Et quelle plénitude de sens! Je m'en rapporte à vous, messieurs; vous venez de l'entendre, et sûrement ce que vous avez éprouvé est au-dessus de tout ce que j'en pourrais dire.

Que de mouvements heureux et oratoires lui a fournis ce sentiment qui a chez lui une force toute particulière! Il vient de relever les grandes qualités de la reine d'Angleterre : il s'écrie :

« O mère! ô femme! ô reine admirable et digne d'une meilleure fortune! »

Jusqu'ici ce n'est qu'une apostrophe, une figure ordinaire; mais il ajoute,

« Si les fortunes de la terre étaient quelque chose! »

Et ce trait jeté en passant porte dans l'âme une réflexion triste et religieuse.

Bossuet, comme tous les grands orateurs, abonde en mouvements de toute espèce : il n'a presque point d'autres transitions.

« Les malheurs de sa maison (dit-il en parlant de Madame) n'ont pu l'accabler dans sa première jeunesse; et dès lors on voyait en elle une grandeur qui ne devait rien à la fortune. Nous disions avec joie que le ciel l'avait arrachée, comme par miracle, des mains des ennemis du roi son père, pour la donner à la France, don précieux, inestimable présent, si seulement la possession en avait été plus durable! Mais pourquoi ce souvenir vient-il m'interrompre! Hélas! nous ne pouvons un moment arrêter les yeux sur la gloire de la princesse, sans que la mort s'y mêle aussitôt pour tout offusquer de son ombre. O mort! éloigne-toi de notre pensée et laisse-nous tromper pour un peu de temps la violence de notre douleur par le souvenir de notre joie. Souvenez-vous donc, messieurs, de l'admiration que la princesse d'Angleterre donnait à toute la cour. Votre mémoire vous la peindra mieux avec tous ses traits et son incomparable douceur que ne pourront jamais faire toutes mes paroles. Elle croissait au milieu des bénédictions de tous les peuples, et les années ne cessaient de lui apporter de nouvelles grâces. »

Après avoir représenté Madame, l'idole de la cour, enlevée aux adorations publiques à la fleur de son âge, et au retour d'un voyage d'Angleterre, où elle avait entre ses mains le secret de l'État, confidence honorable pour une si jeune princesse :

« La confiance de deux rois (dit-il) l'élevait au comble de la grandeur et de la gloire! »

Il s'arrête à ces mots :

« La grandeur et la gloire! Pouvons-nous encore entendre ces noms dans ce triomphe de la mort? Non, messieurs, je ne puis plus soutenir ces grandes paroles par lesquelles l'arrogance humaine tâche de s'étourdir elle-même pour ne pas apercevoir son néant. »

Quel caractère de style! Il est vrai que jamais sujet ne s'y prêta davantage. Dix mois auparavant, il avait prononcé devant cette même princesse l'oraison funèbre de sa mère, la reine d'Angleterre. On sait quel exorde il tira de cette circonstance, et quel fut l'effet de ses premières paroles sur une assemblée encore étourdie de ce coup affreux, de cette perte imprévue et effrayante d'une princesse qui ne mit entre la santé la plus florissante et la mort que l'intervalle de quelques heures.

« J'étais donc encore destiné à rendre ce devoir à très-

haute et très-puissante princesse Henriette Anne d'Angleterre, duchesse d'Orléans! Elle que j'avais vue si attentive pendant que je rendais le même devoir à la reine sa mère, devait être sitôt après le sujet d'un discours semblable! et ma triste voix était réservée à ce déplorable ministère! O vanité! ô néant! ô mortels ignorants de leurs destinées! l'eût-elle cru, il y a dix mois? et vous, messieurs, eussiez-vous pensé, pendant qu'elle versait tant de larmes en ce lieu, qu'elle dût sitôt vous y rassembler pour la pleurer elle-même? Princesse, le digne objet de l'admiration de deux grands royaumes, n'était-ce pas assez que l'Angleterre pleurât votre absence, sans être encore réduite à pleurer votre mort? Et la France, qui vous revit avec tant de joie, environnée d'un nouvel éclat, n'avait-elle plus d'autres pompes et d'autres triomphes pour vous, au retour de ce voyage fameux d'où vous aviez remporté tant de gloire et de si belles espérances? *Vanité des vanités, et tout est vanité.* C'est la seule parole qui me reste; c'est la seule réflexion que me permet, dans un accident si étrange, une si juste et si sensible douleur. Aussi n'ai-je point parcouru les livres sacrés pour y trouver quelque texte que je pusse appliquer à cette princesse. J'ai pris, sans étude et sans choix, les premières paroles que me présente l'*Ecclésiaste*, où, quoique la vanité ait été si souvent nommée, elle ne l'est pas encore assez, à mon gré, pour le dessein que je me propose. Je veux dans un seul malheur déplorer toutes les calamités du genre humain, et dans une seule mort faire voir la mort et le néant de toutes les grandeurs humaines. Ce texte, qui convient à tous les états et à tous les événements de notre vie, par une raison particulière, devient propre à mon lamentable sujet, puisque jamais les vanités de la terre n'ont été si clairement découvertes ni si hautement confondues. Non, après ce que nous venons de voir, la santé n'est qu'un nom, la vie n'est qu'un songe, la gloire n'est qu'une apparence, les grâces et les plaisirs ne sont qu'un dangereux amusement; tout est vain en nous, excepté le sincère aveu que nous faisons devant Dieu de nos vanités, et le jugement arrêté qui nous fait mépriser tout ce que nous sommes. »

Mais de la même main dont il abat l'orgueil des hommes dans les choses du monde, voyez comme il les relève aussitôt dans les choses du ciel.

« Mais dis-je la vérité? L'homme que Dieu a fait à son image n'est-il qu'une ombre?... Il ne faut pas permettre à l'homme de se mépriser tout entier, de peur que, croyant, avec les impies, que notre vie n'est qu'un jeu où règne le hasard, il ne marche sans règle et sans mesure au gré de ses aveugles désirs. »

Tout son discours est fondé sur cette distinction philosophique autant que chrétienne, et qu'ailleurs il développe ainsi :

« Il faut donc penser, chrétiens, qu'outre le rapport que nous avons, du côté du corps, avec la nature changeante et mortelle, nous avons, d'un autre côté, un rapport intime avec Dieu, parce que Dieu même a mis quelque chose en nous qui peut confesser la vérité de son être, en adorer la perfection, en admirer la plénitude; quelque chose qui peut se soumettre à sa souveraine puissance, s'abandonner à sa haute et incompréhensible sagesse, se confier en sa bonté, craindre sa justice, espérer son éternité. De ce côté, messieurs, si l'homme croit avoir en lui de l'élévation, il ne se trompera pas; car, comme il est nécessaire que chaque chose soit réunie à son principe, et que c'est pour cette raison, dit l'Ecclésiaste, *que le corps retourne à la terre dont il a été tiré*, il faut, par la suite du même raisonnement, que ce qui porte en nous la marque divine, ce qui est capable de s'unir à Dieu, y soit aussi rappelé. Or, ce qui doit retourner à Dieu, qui est la grandeur primitive et essentielle, n'est-il pas grand et élevé? C'est pourquoi, quand je vous ai dit que la grandeur et la gloire n'étaient parmi nous que des noms pompeux, vides de sens et de choses, je regardais le mauvais usage que nous faisons de ces termes. Mais, pour dire la vérité dans toute son étendue, ce n'est ni l'erreur ni la vanité qui ont inventé ces noms magnifiques; au contraire, nous ne les aurions jamais trouvés, si nous n'en avions porté le fonds en nous-mêmes. Car où prendre ces nobles idées dans le néant? La faute que nous faisons n'est donc pas de nous être servis de ces noms; c'est de les avoir appliqués à des objets indignes. »

Qu'on me permette encore ici une remarque, et toujours pour faire connaître de plus en plus le caractère du style de Bossuet. Avez-vous pris garde, messieurs, à cette expression dont il se sert pour établir la seule élévation de l'homme dans son rapport intime avec Dieu? *Il y a*, dit-il, *quelque chose en nous qui peut se soumettre à sa souveraine puissance.* Ne paraît-il pas singulier d'énoncer comme un titre de grandeur une faculté de soumission? Non-seulement ce contraste d'idées et d'expressions est vraiment sublime, mais il y a ici un mérite propre à Bossuet; c'est de jeter rapidement des idées étendues sans s'arrêter à les développer. Il y a ici un grand fonds de vérités philosophiques, indiqué en peu de mots. En effet, quoiqu'il y ait infiniment moins de distance de la bête à l'homme que de l'homme à Dieu, cependant l'instinct de la bête ne va pas jusqu'à connaître la prodigieuse supériorité de la raison humaine; et la raison humaine, tout imparfaite qu'elle est, s'est élevée jusqu'à l'idée de l'intelligence divine, c'est-à-dire jusqu'à l'idée de l'infini; et comme la conséquence nécessaire de cette idée est un sentiment de soumission, il est rigoureusement vrai que ce sentiment tient à ce qu'il y a de plus grand dans l'homme, à sa raison, qui a conçu l'infini.

Rousseau a exprimé précisément la même idée que Bossuet, mais d'une manière toute différente :

« Être des êtres, le plus digne usage de ma raison, c'est de s'anéantir devant toi : c'est mon ravissement d'esprit, c'est le charme de ma faiblesse, de me sentir accablé de ta grandeur. »

L'un aperçoit une idée grande et vaste, l'indique

et passe; l'autre s'en saisit avec vivacité et en fait un sentiment.

On a souvent admiré dans Bossuet cette hauteur des pensées; mais ce que peut-être on n'a pas assez remarqué, c'est son expression, qui souvent dans les plus petites choses anime et colorie tout. Veut-il parler de la discrétion de madame Henriette :

« Ni la surprise, ni l'intérêt, ni la vanité, ni l'appât d'une flatterie délicate ou d'une douce conversation, qui souvent, épanchant le cœur, en fait échapper le secret, n'était capable de lui faire découvrir le sien. »

A quoi tient le mérite de cette phrase? A cette image si naturelle et si juste qui semble placée là d'elle-même, et qui représente le cœur humain, qui s'ouvre quand on le séduit, sous la figure d'un vase qui se répand quand on l'a penché! Voilà des images douces. Il est encore bien plus abondant en images fortes, et c'est une des propriétés de son style.

« Charles-Gustave parut à la Pologne surprise et trahie comme un lion qui tient sa proie dans ses ongles, tout prêt à la mettre en pièces. Qu'est devenue cette redoutable cavalerie qu'on voyait fondre sur l'ennemi avec la vitesse d'un aigle? Où sont ces âmes guerrières, ces marteaux d'armes tant vantés, et ces arcs qu'on ne vit jamais tendus en vain! Ni les chevaux ne sont vites, ni les hommes ne sont adroits, que pour fuir devant le vainqueur. »

Dans l'oraison funèbre du grand Condé, de quels traits il peint son activité, sa vigilance, sa célérité.

« A quelque heure et de quelque côté que viennent les ennemis, ils le trouvent toujours sur ses gardes, toujours prêt à fondre sur eux et à prendre ses avantages. Comme une aigle qu'on voit toujours, soit qu'elle vole au milieu des airs, soit qu'elle se pose sur le haut de quelque rocher, porter de tous côtés des regards perçants, et tomber si sûrement sur sa proie, qu'on ne peut éviter ses ongles non plus que ses yeux : aussi vifs étaient les regards, aussi vite et impétueuse était l'attaque, aussi fortes et inévitables étaient les mains du prince de Condé. »

Aucun des genres du style oratoire ne lui était étranger, pas même ceux qui sont d'un ordre secondaire et communément au-dessous de la trempe de son génie. Dans celui que les rhéteurs appellent *tempéré*, qui consiste principalement dans les ornements de la diction et dans les figures brillantes de l'amplification, dans ce genre qui est celui de Fléchier, il ne lui est pas moins supérieur que dans tout le reste. Je n'en veux pour exemple que l'apostrophe à l'île de la Conférence, où s'était conclu le mariage de l'infante Marie-Thérèse d'Autriche avec Louis XIV. L'oraison funèbre de cette reine et celle du chancelier le Tellier ne sont pas en général de la même force que les quatre autres. Le sujet n'en était ni aussi riche ni aussi intéressant, il convenait de le relever autant qu'il était possible par les ornements de l'art : c'est là qu'ils étaient bien placés. L'île de la Conférence et l'époque du mariage de Louis XIV, l'entrevue de Mazarin et de Louis de Haro, étaient des accessoires importants pour l'orateur : ils donnent lieu à un morceau où les figures ont autant d'éclat qu'il soit possible.

« Ile pacifique où se doivent terminer les différends de deux grands empires à qui tu sers de limite; île éternellement mémorable par les conférences de deux grands ministres, où l'on vit développer toutes les adresses et tous les secrets d'une politique si différente; où l'un se donnait du poids par sa lenteur, et l'autre prenait l'ascendant par sa pénétration : auguste journée où deux fières nations longtemps ennemies et alors réconciliées par Marie-Thérèse, s'avancent sur leurs confins, leurs rois à leur tête, non plus pour se combattre, mais pour s'embrasser, où ces deux rois avec leur cour, d'une grandeur, d'une politesse et d'une magnificence, aussi bien que d'une conduite si différente, furent l'un à l'autre et à tout l'univers un si grand spectacle : fêtes sacrées, mariage fortuné, voile nuptial, bénédiction, sacrifice, puis-je mêler aujourd'hui vos cérémonies et vos pompes avec ces pompes funèbres, et le comble des grandeurs avec leurs ruines? »

Quant à ce pathétique noble qui vient de l'âme, et qu'il faut distinguer de ce pathétique doux qui vient du cœur, vous en avez vu des traits dans presque tout ce que j'ai cité : il est essentiel à l'oraison funèbre, et Bossuet en est rempli. Mais c'est surtout dans celle du grand Condé, et dans la péroraison qui la termine, qu'il s'est surpassé en cette partie. C'était aussi celle où triomphait Cicéron; mais il n'a aucune péroraison supérieure à celle-ci, qui réunit, ce me semble, toutes les sortes de beautés :

« Venez, peuples, venez maintenant : mais venez plutôt, princes et seigneurs, et vous qui jugez la terre, et vous qui ouvrez aux hommes les portes du ciel; et vous, plus que tous les autres, princes et princesses, nobles rejetons de tant de rois, lumières de la France, mais aujourd'hui obscurcies et couvertes de votre douleur comme d'un nuage; venez voir le peu qui nous reste d'une si auguste naissance, de tant de grandeur, de tant de gloire. Jetez les yeux de toutes parts : voilà tout ce qu'a pu faire la magnificence et la piété pour honorer un héros : des titres, des inscriptions, vaines marques de ce qui n'est plus; des figures qui semblent pleurer autour d'un tombeau, et de fragiles images d'une douleur que le temps emporte avec tout le reste; des colonnes qui semblent vouloir porter jusqu'au ciel le magnifique témoignage de notre néant; et rien enfin ne manque dans tous ces honneurs que celui à qui on les rend. Pleurez donc sur ces faibles restes de la vie humaine; pleurez sur cette triste immortalité que nous donnons aux héros. Mais approchez en particulier, ô vous qui courez avec tant d'ardeur dans la carrière de la gloire,

âmes guerrières et intrépides! Quel autre fut plus digne de vous commander? Mais dans quel autre avez-vous trouvé le commandement plus honnête? Pleurez donc ce grand capitaine, et dites tous en gémissant : Voilà celui qui nous menait dans les hasards; sous lui se sont formés tant de renommés capitaines, que ses exemples ont élevés aux premiers honneurs de la guerre; son ombre eût pu encore gagner des batailles, et voilà que dans son silence son nom même nous anime, et ensemble il nous avertit que, pour trouver à la mort quelque reste de nos travaux, et n'arriver pas sans ressources à notre éternelle demeure, avec les rois de la terre il faut encore servir le Roi du ciel. Servez donc ce Roi immortel et si plein de miséricorde, qui vous comptera un soupir et un verre d'eau donné en son nom, plus que tous les autres ne feront jamais pour tout votre sang répandu; et commencez à compter le temps de vos utiles services, du jour que vous vous serez donnés à un maître si bienfaisant. Et vous, ne viendrez-vous pas à ce triste monument, vous, dis-je, qu'il a bien voulu mettre au rang de ses amis? Tous ensemble, à quelque degré de sa confiance qu'il vous ait reçus, environnez ce tombeau, versez des larmes avec des prières, et, admirant dans un si grand prince une amitié si *commode* et un commerce si doux, conservez le souvenir d'un héros dont la bonté avait égalé le courage. Ainsi puisse-t-il toujours vous être un cher entretien! ainsi puissiez-vous profiter de ses vertus! et que sa mort, que vous déplorez, vous serve à la fois de consolation et d'exemple! Pour moi, s'il m'est permis, après, tous les autres, de venir rendre les derniers devoirs à ce tombeau, ô prince! le digne sujet de nos louanges et de nos regrets, vous vivrez éternellement dans ma mémoire; votre image y sera tracée, non point avec cette audace qui promettait la victoire; non, je ne veux rien voir en vous de ce que la mort y efface : vous aurez dans cette image des traits immortels; je vous y verrai tel que vous y étiez à ce dernier jour, sous la main de Dieu, lorsque sa gloire commença à vous apparaître. C'est là que je vous verrai plus triomphant qu'à Fribourg et à Rocroy; et, ravi d'un si beau triomphe, je dirai en actions de grâces ces belles paroles du bien-aimé disciple : *Et hæc est victoria quæ vincit mundum, fides nostra* : LA VÉRITABLE VICTOIRE, CELLE QUI MET SOUS NOS PIEDS LE MONDE ENTIER, C'EST NOTRE FOI. Jouissez, prince, de cette gloire; jouissez-en éternellement par l'immortelle vertu de ce sacrifice. Agréez ces derniers efforts d'une voix qui vous fut connue. Vous mettrez fin à tous ces discours. Au lieu de déplorer la mort des autres, grand prince, dorénavant je veux apprendre de vous à rendre la mienne sainte : heureux si, averti par ces cheveux blancs du compte que je dois rendre de mon administration, je réserve au troupeau que je dois nourrir de la parole de vie les restes d'une voix qui tombe et d'une ardeur qui s'éteint! »

Quel mélange de douleur et d'onction, de noblesse et de simplicité! Avouons que l'éloquence ne peut pas aller plus loin; avouons que la renommée, qui a consacré depuis un siècle le nom de Bossuet, n'a pas été une infidèle dispensatrice de la gloire. Figurons-nous ce grand homme, aussi vénérable par son âge et sa belle figure que par ses talents et ses dignités, prononçant ces dernières paroles devant une cour accoutumée à recueillir avec respect toutes celles qui sortaient de sa bouche, et mêlant l'idée de sa mort prochaine à celle du héros qu'il venait de célébrer : combien ce retour sur lui-même dut paraître touchant! Sans m'arrêter à toutes les beautés de cette sublime péroraison, je ne puis m'empêcher du moins d'en observer une, qui peut-être n'est pas très-frappante par elle-même, mais qui pourtant me paraît digne de remarque par la place où elle est : c'est, je l'avouerai, *ce verre d'eau donné* au pauvre, mis en opposition avec toute la gloire du grand Condé. Jamais, ce me semble, un homme ordinaire n'eût osé risquer, même en chaire, ce contraste hasardeux; mais Bossuet a senti que cette citation, toute vulgaire qu'elle pouvait être, était non-seulement autorisée par l'Évangile, mais encore ennoblie par l'humanité, à qui l'on ne pouvait rendre un plus bel hommage que de la mettre au-dessus de toute la grandeur de Condé : et j'avoue que je ne saurais me défendre d'en savoir gré à l'auteur.

On a beaucoup parlé de ces prétendues inégalités, et surtout ceux qui ont affecté de poser en principe que le génie était *essentiellement inégal*, parce qu'au fond ils auraient bien voulu que leurs fautes de toute espèce fussent regardées comme des *inégalités de génie*, ont été jusqu'à rapprocher sous ce point de vue Corneille et Bossuet, qui ont entre eux d'autres rapports que j'ai indiqués, mais qui n'ont pas celui-là : il s'en faut de tout que Bossuet tombe jamais aussi bas que Corneille, et même il tombe très-rarement. On ne peut pas donner le nom de chutes à quelques morceaux moins élevés que les autres, mais dont la simplicité n'a rien de répréhensible. En général son éloquence est aussi saine qu'elle est forte; et que peut-on y reprendre, qu'un petit nombre d'expressions un peu familières, ou qui même ne le sont devenues qu'avec le temps? Par exemple, vous trouverez chez lui que la France commençait à donner *le branle* aux affaires de l'Europe. Ce mot, qui est bas aujourd'hui, ne l'était nullement alors. Il était employé en prose et en vers par les écrivains les plus élégants. Boileau disait, en parlant de la fortune :

On me verra dormir au branle de sa roue.

Ce mot est fréquent dans Massillon même, qui écrivit longtemps après cette époque, et dans les vingt premières années de notre siècle. Ce n'est que de nos jours que, dans le style noble, ce terme

a été remplacé par celui de *mouvement*, qui en lui-même ne vaut pas mieux pour la prose, et beaucoup moins pour la poésie : c'est un caprice de l'usage.

« Le juste ne peut pas même obtenir que le monde le laisse en repos dans ce sentier solitaire et rude, où il *grimpe* plutôt qu'il ne marche. »

Le mot propre était *gravit*, qui est même plus expressif, puisque *gravir* c'est *grimper* avec effort. Au sujet des troubles d'Angleterre, il s'exprime ainsi avec son énergie ordinaire :

« Ces disputes n'étaient encore que de faibles commencements, par où des esprits turbulents faisaient comme un essai de leur liberté. Mais quelque chose de plus violent se remuait au fond des cœurs : c'était un dégoût secret de tout ce qui a de l'autorité, et une *démangeaison* d'innover sans fin. »

Démangeaison est du style familier : on pouvait mettre *et un besoin d'innover*.

Il y a une autre sorte d'expressions familières qui choqueraient dans un écrivain médiocre, parce qu'elles tiendraient de la faiblesse, et qui plaisent chez lui : d'abord, parce qu'elles ne peuvent paraître une impuissance de dire mieux dans un homme dont l'élocution est ordinairement si élevée; ensuite, parce qu'elles sont de nature à faire sentir que leur extrême simplicité est ce qu'il y a de mieux pour la force du sens et le dessein de l'auteur. Un exemple me fera comprendre : *La voilà telle que la mort nous l'a faite*. Cette phrase en elle-même est du style familier : placez-la dans un discours faiblement écrit elle fera rire. Dans Bossuet, elle est frappante de vérité et d'énergie. Pourquoi? C'est qu'après avoir dit sur le même sujet ce qu'il y a de plus relevé, il finit par ne trouver rien de plus expressif que cette locution, vulgaire il est vrai, mais qui rend si bien en un seul mot tout ce que la mort a fait de madame, que les termes les plus choisis n'en diraient pas autant. C'est ainsi que la valeur des termes dépend souvent de celle de l'auteur qui les emploie; et l'on pourrait dire, comme un proverbe de goût : Tant vaut l'homme, tant vaut la parole.

L'on a vu combien les taches sont légères et faciles à effacer : elles sont, je le répète, très-clairsemées même dans les deux oraisons funèbres qui, par la nature du sujet, devaient être inférieures aux autres, celles de Marie-Thérèse et de le Tellier. Quant à la première, Louis XIV, au moment où elle mourut, en avait fait en une seule phrase le plus grand éloge possible : *Voilà*, dit-il, *le premier chagrin qu'elle m'ait donné*. Le discours de Bossuet ne pouvait être que le développement de ce beau mot, qui renferme le panégyrique le plus complet qu'un époux, et surtout un époux roi, puisse jamais faire de sa femme. Mais on sait que les vertus domestiques et modestes ne sont pas celles qui prêtent le plus à la grande éloquence, à celle qui s'adresse aux hommes rassemblés. Dans tout ce qui prétend aux grands effets, il faut quelque chose qui se rapproche du dramatique. Des désastres, des révolutions, des scènes, des contrastes, voilà ce qui sert le mieux le poëte, l'orateur, l'historien : il semble que l'homme aime mieux être ému que d'être instruit. L'éloge de la simple vertu ressemble à un beau portrait : quelque parfaite qu'en soit l'exécution, il frappera beaucoup moins qu'une physionomie passionnée dans un tableau d'histoire; et c'est encore là un de ces principes généraux par lesquels tous les arts se rapprochent les uns des autres.

A l'égard du chancelier le Tellier, l'ouvrage de Bossuet offre ici un de ces exemples de l'exagération du panégyrique, contredite par la sévérité de l'histoire. Ce magistrat eut certainement des qualités estimables, et rendit des services au gouvernement dans le temps de la Fronde; mais il ne sera jamais regardé comme un modèle de justice et de vertu. La part qu'il eut à la révocation de l'édit de Nantes pouvait, je l'avoue, n'être chez lui qu'une erreur, puisque ce fut celle de presque toute la France, et même de Bossuet, qui n'y voyait que le triomphe de la religion dominante : la postérité a pensé autrement, et l'on convient aujourd'hui que cette grande faute contre la politique en était aussi une contre le véritable esprit du christianisme, qui n'en reste pas moins ce qu'il est, même quand des chrétiens s'y trompent.

La France peut se vanter d'avoir en Bossuet son Démosthènes, comme dans Massillon elle a son Cicéron. Ainsi c'est à la religion que nous devons ce que la langue française a de plus parfait dans l'éloquence; c'est à elle que nous devons *Athalie*, ce qu'il y a de plus parfait dans notre poésie; c'est à elle que nous devons le discours sur l'*Histoire universelle*, le plus beau monument historique dans toutes les langues; c'est à elle que nous devons *les Provinciales*, le chef d'œuvre de la critique; c'est à elle enfin que nous devons les *Œuvres spirituelles* de Fénelon, ce que nous avons de plus éloquent en philosophie. Voilà ce qu'a produit le siècle de la religion, qui a été celui du génie : que le nôtre avoue qu'il lui a été plus facile d'en être le détracteur que le rival, ou qu'il ose nous produire en concurrence les chefs-d'œuvre de l'impiété.

On a dit que Bossuet avait moins d'harmonie que Fléchier; je n'en crois rien : il fallait dire seu-

lement qu'en cette partie, comme dans toutes les autres, ils diffèrent entièrement. Bossuet n'a pas fait, comme Fléchier, une étude particulière de la construction des phrases, de l'arrangement des mots et de la symétrie des rapports. Notre langue a dans cette partie des obligations à Fléchier, que l'on peut appeler l'*Isocrate français :* il s'est appliqué à donner aux formes du langage de la netteté, de la régularité, de la douceur, du nombre; c'est en quoi il excelle, et l'on peut dire qu'il est plus nombreux que Bossuet. Mais le nombre n'est pour ainsi dire que la partie élémentaire de l'harmonie du style, comme les accords sont les éléments de l'harmonie musicale. Il y a une autre harmonie, d'un ordre bien supérieur, et qui, pour le poëte, l'orateur, le musicien, est celle du génie; parce que la première peut s'apprendre, et que celle-ci il faut la créer. Elle consiste dans le rapport des effets que l'on produit dans l'oreille avec ceux que l'on produit dans l'âme et dans l'imagination. Ce rapport, toujours saisi par quiconque est heureusement organisé, est un des moyens de l'art, si essentiel, que sans lui il n'y a pas de grand écrivain ni en prose ni en vers; car sans lui tout effet serait manqué. Or, cette espèce d'harmonie, personne ne l'a possédée plus éminemment que Bossuet. Il n'évitera pas toute consonnance vicieuse, tout défaut de nombre; cette sorte de négligence peut se rencontrer chez lui, comme quelques autres négligences de diction : mais il n'a guère de grandes images, de grandes idées, de grands mouvements, où l'arrangement, le son, le retentissement de ses phrases ne frappe l'oreille dans un rapport exact avec l'imagination et la pensée. Et sans cela serait-il orateur? C'est le propre du grand talent, en éloquence comme en poésie, de disposer ce qu'il conçoit de manière à ce que tout concoure à l'effet. L'organe si important de l'oreille doit être chez lui un des plus heureux; et sans cela serait-il fait pour s'adresser à la nôtre?

Fléchier s'occupa surtout à la flatter, mais, comme il arrive toujours, d'une manière conforme à la nature de son talent, et proportionnée à ses conceptions. L'esprit, l'élégance, la pureté, la justesse et la délicatesse des idées; une diction ornée, fleurie, cadencée : telles sont ses qualités distinctives. C'est un écrivain disert, un habile rhéteur qui connaît son art, mais qui n'est pas assez riche de son fonds pour éviter l'abus de cet art. Il emploie trop souvent les mêmes moyens; il répète trop souvent les mêmes figures, et spécialement l'antithèse, dont il use jusqu'à la profusion, jusqu'à l'excès, jusqu'au dégoût. Il s'est trouvé deux fois en concurrence avec Bossuet dans les mêmes sujets, dans l'oraison funèbre de Marie-Thérèse, et dans celle du chancelier le Tellier; et quoiqu'elles soient les moindres de Bossuet, il s'offre encore dans celui-ci assez de traits de sa force pour que Fléchier ne l'atteigne pas. Il n'en approche pas davantage dans celles de madame de Montausier, de madame d'Aiguillon, de la dauphine de Bavière, et du président de Lamoignon. Deux seuls discours où il a été au-dessus de lui-même, ceux où il a célébré Turenne et Montausier, ont assez de beautés pour lui assurer le premier rang dans son siècle parmi les orateurs du second ordre, mais toujours à une grande distance des chefs-d'œuvre de Bossuet. L'exorde de l'oraison funèbre de Turenne imité de celle d'Emmanuel de Savoie, composée par le jésuite Lingendes*, mais fort embelli par Fléchier, est un des morceaux les plus finis qui soient sortis de sa plume : il a surtout l'avantage de convenir parfaitement au sujet, et d'y entrer d'une manière très-heureuse. L'orateur prend pour texte ces mots du livre des Machabées : *Fleverunt illum omnis populus Israel planctu magno, et lugebant dies multos, et dixerunt : Quomodo cecidit potens qui salvum faciebat Israel!*

« Les peuples désolés le pleurèrent; ils le pleurèrent longtemps, et ils dirent : Comment est tombé l'homme puissant qui sauvait le peuple d'Israël! »

« Je ne puis, messieurs, vous donner d'abord une plus haute idée du triste sujet dont je viens vous entretenir qu'en recueillant ces termes nobles et expressifs *dont l'Écriture sainte* se sert pour louer la vie et pour déplorer la mort du sage et vaillant Machabée. Cet homme, qui portait la gloire de sa nation jusqu'aux extrémités de la terre, qui couvrait son camp d'un bouclier, et forçait celui des ennemis avec l'épée; qui donnait à des rois ligués contre lui des déplaisirs mortels, et réjouissait Jacob par ses vertus et par ses exploits, dont la mémoire doit être éternelle; cet homme, qui défendait les villes de Juda, qui domptait l'orgueil des enfants d'Ammon et d'Ésaü, qui revenait chargé des dépouilles de Samarie, après avoir brûlé sur leurs propres autels les dieux des nations étrangères; cet homme que Dieu avait mis autour d'Israël comme un mur d'airain où se brisèrent tant de fois les forces de l'Asie, et qui, après avoir défait de nombreuses armées, déconcerté les plus fiers et les plus habiles généraux des rois de Syrie, venait tous les ans, comme le moindre des Israélites, réparer avec ses mains triomphantes les ruines du sanctuaire, et ne voulait d'autres récompenses des services qu'il rendait à sa patrie que l'honneur de l'avoir servie; ce vaillant homme, poussant enfin avec un courage invincible les ennemis qu'il avait réduits à une fuite honteuse, reçut le coup mortel, et demeura comme enseveli dans son

* Le cardinal Maury, dans son *Essai sur l'Éloquence de la chaire*, réfute cette opinion, qui était aussi celle de Voltaire.

triomphe *. Au premier bruit de ce funeste accident, toutes les villes de Judée furent émues; des ruisseaux de larmes coulèrent des yeux de tous leurs habitants; ils furent quelque temps saisis, muets, immobiles : un effort de douleur rompant enfin ce long et morne silence, d'une voix entrecoupée de sanglots que formaient dans leurs cœurs la tristesse, la pitié, la crainte, ils s'écrièrent : Comment est mort cet homme puissant qui sauvait le peuple d'Israël? A ces cris, Jérusalem redoubla ses pleurs, les voûtes du temple s'ébranlèrent, le Jourdain se troubla, et tous ses rivages retentirent du son de ces lugubres paroles : Comment est mort cet homme puissant qui sauvait le peuple d'Israël? »

L'adresse et l'intérêt de ce magnifique exorde consiste à présenter d'abord, sous le nom d'un héros de l'*Écriture sainte*, le tableau allégorique et fidèle du héros de ce discours; à le faire reconnaître avant de l'avoir nommé, dans chacun des traits de cette peinture; à faire entendre, dans la répétition d'un texte bien choisi, le cri qu'avait jeté toute la France à la mort de Turenne. Vous avez pu remarquer d'ailleurs, messieurs, le choix des termes et la structure nombreuse des phrases : rien n'y manque. Mais, pour mieux concevoir ce qu'était cet exorde pour ceux qui l'entendirent, il faut se rappeler les souvenirs et les allusions qui frappaient à tout moment les auditeurs. Cet homme qui *donnait à des rois ligués contre lui des déplaisirs mortels*, faisait souvenir de ce mot du roi d'Espagne : *M. de Turenne m'a fait passer de bien mauvaises nuits.*

« Cet homme, que Dieu avait mis autour d'Israël comme un mur d'airain, »

n'était-ce pas celui qui, tout récemment, dans une campagne à jamais mémorable, avait dissipé les alarmes de toute la France, en dissipant, avec vingt mille hommes, soixante mille Impériaux qui inondaient les frontières d'Alsace, et menaçaient d'envahir nos provinces?

« Cet homme, qui de ses mains triomphantes venait réparer les ruines du sanctuaire, »

caractérisait dans M. de Turenne l'union de la piété avec les talents militaires, et le zèle qu'il avait montré pour la conversion des hérétiques. Tous les autres traits de conformité ne sont pas moins justes; et il ne faut pas s'étonner de l'impression vive que fit ce discours, où l'orateur s'était tout d'un coup saisi si habilement de l'imagination de ses auditeurs avant d'avoir prononcé le nom de Turenne : c'était vraiment un des grands coups de l'art, et cet exorde en est un modèle. D'autres morceaux n'en sont pas indignes : je citerai entre autres celui où Fléchier parle de la modestie de Turenne; il respire le bon goût des anciens, et même en est imité en quelques endroits.

« Cet honneur, messieurs, ne diminue point sa modestie. A ce mot, je ne sais quel remords m'arrête; je crains de publier ici des louanges qu'il a si souvent rejetées, et d'offenser après sa mort une vertu qu'il a tant aimée pendant sa vie. Mais accomplissons la justice, et louons-le sans crainte en un temps où nous ne pouvons être suspects de flatterie, ni lui susceptible de vanité. Qui fit jamais de si grandes choses? qui les dit avec plus de retenue? Remportait-il quelque avantage, à l'entendre, ce n'était pas qu'il fût habile, c'est que l'ennemi s'était trompé. Rendait-il compte d'une bataille, il n'oubliait rien, sinon que c'était lui qui l'avait gagnée. Racontait-il quelques-unes de ces actions qui l'avaient rendu si célèbre, on eût dit qu'il n'en avait été que le simple spectateur, et l'on doutait si c'était lui qui se trompait ou la renommée. Revenait-il de ces glorieuses campagnes qui ont rendu son nom immortel, il fuyait les acclamations populaires, il rougissait de ses victoires; il venait recevoir des éloges, comme on vient faire des apologies; il n'osait presque aborder le roi, parce qu'il était obligé par respect de souffrir patiemment les louanges dont S. M. ne manquait jamais de l'honorer. C'est alors que, dans le doux repos d'une condition privée, ce prince se dépouillant de toute la gloire qu'il avait acquise pendant la guerre, et se renfermant dans une société peu nombreuse de quelques amis choisis, s'exerçait sans bruit aux vertus civiles. Sincère dans ses discours, simple dans ses actions, fidèle dans ses amitiés, exact dans ses devoirs, réglé dans ses désirs, grand même dans les moindres choses, il se cache, mais sa réputation le découvre; il marche sans suite et sans équipage, mais chacun dans son esprit le met sur un char de triomphe : on compte, en le voyant, les ennemis qu'il a vaincus, non pas les serviteurs qui le suivent; tout seul qu'il est, on se figure autour de lui ses vertus et ses victoires qui l'accompagnent. Il y a je ne sais quoi de noble dans cette honnête simplicité, et moins il est superbe, plus il devient vénérable. »

Voilà du sens, des choses, de la vérité, et de l'expression vraiment oratoire. Si Fléchier écrivait ordinairement de ce style, ce ne serait pas encore Bossuet, mais il aurait une bien belle place tout près de lui. Ce qu'il dit ici de Turenne, on peut le dire de ce morceau :

« Il y a je ne sais quoi de noble dans cette honnête simplicité. »

Ailleurs Fléchier en est souvent fort loin; mais dans ce discours et dans l'éloge de Montausier, il se soutient assez sur le ton du genre : par exemple, dans cet autre endroit, qui est un de ces lieux communs de morale que développe et relève la figure de l'amplification :

« Qu'il est difficile, messieurs, d'être victorieux et d'être

* Cette belle expression, comme l'a remarqué M. Villemain, appartient à saint Ambroise, qui dit, en parlant de la mort d'Éléazar : *Elephanti ruina inclusus, magis quam oppressus,* SUO SEPULTUS EST TRIUMPHO.

humble tout ensemble! Les prospérités militaires laissent dans l'âme je ne sais quel plaisir touchant [1] qui l'occupe et la remplit tout entière. On s'attribue une supériorité de puissance et de force ; on se couronne de ses propres mains ; on se dresse un triomphe secret à soi-même ; on regarde comme son propre bien ces lauriers qu'on cueille avec peine, et qu'on arrose souvent de son sang ; et lors même que l'on rend à Dieu de solennelles actions de grâces, et qu'on pend aux voûtes sacrées de ses temples des drapeaux déchirés et sanglants qu'on a pris sur les ennemis, qu'il est dangereux que la vanité n'étouffe une partie de la reconnaissance, qu'on ne mêle, *aux vœux* [2] qu'on rend au Seigneur, des applaudissements qu'on croit devoir à soi-même, et qu'on ne retienne au moins quelques grains de cet encens qu'on va brûler sur ses autels! »

Si Fléchier eût vécu de nos jours, il aurait pu remarquer ce même accord si rare des talents militaires les plus éminents et de la modestie la plus vraie dans un prince [3] au-dessus de Turenne par la naissance, puisque la sienne est royale, égal à Turenne dans ce grand art de la guerre, puisqu'il n'eut que Frédéric pour rival, et que tous deux en ont fait un art nouveau, où ils ont eu l'Europe pour disciple, et qui après tant de triomphes, sait cultiver dans la retraite les vertus privées et les connaissances philosophiques, et porter dans la société cette aimable simplicité qui cache le héros et qui montre le grand homme.

Il y a du pathétique dans l'exposé de la mort de Turenne, comme dans celle de Montausier ; mais ce sont à peu près les seuls endroits où en ait Fléchier, qui est d'ailleurs très-faible dans cette partie, et qui manque en général de force dans les idées et dans l'expression. Je ne rapporterai point le morceau cité dans toutes les rhétoriques, qui commence par ces mots :

« N'attendez pas, messieurs, que j'ouvre ici une scène tragique, etc. »

Quoiqu'il ne soit pas sans effet, il ne m'a jamais paru tout à fait aussi beau que l'ont dit quelques rhéteurs ; je ne crois pas que la figure si commune que l'on nomme *prétérition*, fût là ce qu'il y avait de mieux ; je crois que le détail des circonstances, toutes si intéressantes, et l'épanchement d'une douleur qui eût répondu à la douleur publique, eût pu produire plus d'émotion. Mais j'observerai, à propos de ce morceau, combien Fléchier est sujet au retour des mêmes figures. Il dit ailleurs dans cette même oraison funèbre :

« N'attendez pas, messieurs, que je suive la coutume des orateurs, et que je loue M. de Turenne comme on loue les hommes ordinaires. »

Et dans celle du président de Lamoignon :

« N'attendez pas, messieurs, que je fasse ici un dernier effort, etc. »

Et dans celle de Montausier :

« N'attendez pas que je vous représente, etc. »

Il répète aussi beaucoup trop fréquemment ces formules qu'il faut d'autant plus ménager qu'elles sont plus usées : *Je ne vous dirai pas, etc. ; je ne m'arrêterai pas à vous peindre, etc. ; que ne puis-je vous dire, etc. ; que ne m'est-il permis, etc. ; que ne m'est-il possible ?* Cette monotonie accuse la faiblesse, surtout dans un petit nombre d'ouvrages du même genre.

L'oraison funèbre de Montausier mérite d'être distinguée, comme le portrait fidèle et bien tracé d'un homme qui fut à la cour droit, intègre et véridique. Elle a cela de remarquable, qu'elle paraît exempte de toute exagération, et que tout ce que dit le panégyriste est confirmé par les traditions qui nous restent, et conforme à l'opinion générale. Le style a plus de sévérité et de gravité que dans les autres ouvrages du même auteur : il était ami de Montausier, et il semble qu'il ait emprunté cette fois quelque chose de son caractère. Il n'est pas non plus dépourvu de force et de précision, en voici quelques traits :

« Il allait porter son encens avec peine sur les autels de la Fortune, et revenait chargé du poids des pensées qu'un silence contraint avait retenues. »

Après avoir parlé des services qu'il avait rendus dans les temps de la Fronde, Fléchier continue ainsi :

« Quelle justice lui rendit-on ? On approuva ses services, et bientôt on les oublia. Dans ces jours de confusion et de trouble, où les grâces tombaient sur ceux qui savaient à propos se faire soupçonner ou se faire craindre, on le négligea comme un serviteur qu'on ne pouvait pas perdre, et l'on ne songea pas à sa fortune, parce qu'on n'avait rien à craindre de sa vertu. »

C'est peindre en traits concis et énergiques l'esprit de la cour et celui du temps ; Tacite n'aurait pas mieux dit.

A l'occasion du respect qu'inspirait l'austère piété de Montausier, il en donne une preuve digne de remarque :

« L'insensé ferma devant lui ses lèvres impies, et, retenant sous un silence forcé ses vaines et sacriléges pensées, se contenta de dire en son cœur : Il n'y a point de Dieu. »

Si Montausier revenait aujourd'hui, je ne sais si son

[1] Cette épithète ne me paraît pas juste : j'aimerais mieux *je ne sais quel plaisir enivrant.*

[2] Le mot propre était *hommages : on rend des hommages*, et non pas des *vœux*.

[3] Le prince Henri de Prusse, présent à cette séance.

pouvoir irait jusque-là. Fléchier, huit ans auparavant, avait aussi rendu le même devoir funèbre à la digne épouse de cet homme vertueux, madame de Montausier, la célèbre Julie d'Angennes, l'un des principaux ornements de ce fameux hôtel de Rambouillet, qui, bien que frappé d'un juste ridicule dans ses abus, ne fut pourtant pas, dans son origine, inutile aux lettres, dont il contribuait à répandre le goût dans la société des grands. Mademoiselle de Rambouillet fut l'objet des hommages de tout ce qu'il y avait alors de plus renommé pour l'esprit et la politesse. Elle fut peinte, dans les romans de mademoiselle Scudéry, sous le nom d'*Arténice;* et ce portrait eut tant de vogue, que Fléchier ne crut pas trop rabaisser son ministère en lui donnant ce nom dans l'éloge qu'il lui a consacré. Ce fut aussi pour elle que fut composée *la Guirlande de Julie*, bouquet poétique, où tous les beaux esprits du temps apportèrent leurs fleurs, aujourd'hui, il est vrai, presque toutes fanées, mais qui partagèrent alors la France entière sur le choix et la préférence. Quand on se défierait de tous ces hommages, il faudrait pourtant croire qu'une femme qui captiva le sévère Montausier ne devait pas être d'un mérite médiocre. Elle fut gouvernante du dauphin, Monseigneur, fils aîné de Louis XIV; et cette première éducation mérita de précéder celle qui fit ensuite tant d'honneur à son mari. C'est dans ce sujet que Fléchier fit avec succès le premier essai de ses talents pour l'oraison funèbre. Mais on pourrait penser qu'il y avait encore en lui quelque reste du goût singulier et de la politesse affectée de l'hôtel de Rambouillet, du moins, si l'on en juge par les passages suivants :

« Ce nom de Rambouillet, qui renferme *je ne sais quel mélange de la grandeur romaine et de la civilité française.* »

On ne sait en effet ce que peut signifier ce *mélange,* ni ce que *la grandeur romaine* a de commun avec le *nom de Rambouillet.*

« Un ancien disait *autrefois* que les hommes étaient nés pour l'action et pour la conduite du monde...... que *les dames* n'étaient nées que pour le repos et pour la retraite. »

Ce mot de *dames* est ici bien étrangement placé, surtout dans la bouche d'un ancien; mais ce qui étonne davantage, c'est de retrouver ce mot quelques pages après, et toujours en faisant parler un ancien.

« Son caractère était d'être bienfaisante, et, pour me servir des termes d'un célèbre Romain, elle ne paraissait pas tant *une dame mortelle* qu'une divinité favorable aux malheureux.

Ceci est encore bien plus extraordinaire : il semblerait que Fléchier ait craint de se servir du mot de *femme,* quelque nécessaire qu'il fût, comme trop au-dessous de la dignité oratoire ou de madame de Montausier. C'est là certainement de la politesse bien mal entendue. *Une dame mortelle* est aussi ridicule qu'on *monsieur mortel;* et pourquoi d'ailleurs faire cette injure aux femmes, de croire le nom de leur sexe trop peu noble ou trop peu respectueux? A n'en juger que par ce qu'il doit naturellement exprimer, ce nom est leur plus beau titre : il signifie la bonté, la douceur, la modestie et les grâces.

Vous trouverez dans Fléchier d'autres endroits qui prouvent que, dans sa diction scrupuleusement soignée, il ne laisse pas de pécher quelquefois par l'affectation, le défaut de propriété dans les termes, ou de justesse dans les idées, comme Bossuet, dans son élocution ardente et inspirée, laisse passer de temps en temps quelques inexactitudes.

La pieuse duchesse d'Aiguillon avait équipé à ses frais un vaisseau pour la Chine, chargé de missionnaires : le vaisseau fit naufrage. Fléchier dit à ce sujet : *Les eaux de la mer n'éteignirent pas l'ardeur de sa charité* : c'est une antithèse puérile, fondée sur un abus de mots.

« Telle est l'heureuse condition des justes : ils sentent, aux approches de la mort, un redoublement d'ardeur et de force. Leur âme *se resserre en elle-même,* et croit voir à chaque moment les portes de l'éternité s'entr'ouvrir pour elle. »

Si Fléchier avait dit, Leur âme se recueille en elle-même pour contempler l'éternité, etc., il y aurait un juste rapport entre l'idée et l'expression, parce que la contemplation est la suite du recueillement; mais que *l'âme du juste se resserre,* quand *elle croit voir les portes de l'éternité,* l'idée est absolument fausse. L'âme du juste au contraire doit s'ouvrir, se dilater, s'élancer au-devant de l'éternité.

« La moindre *louange* qu'on puisse donner à Turenne, c'est d'être sorti de l'ancienne et illustre maison de la Tour d'Auvergne.

Ce mot *louange* est très-déplacé. Fléchier voulait dire *le moindre lustre, le moindre titre.* Ce ne peut jamais être une *louange,* ni grande ni petite, d'être sorti d'une maison plutôt que d'une autre. Le hasard peut-il être un sujet de *louange?* Cette inadvertance est choquante; elle paraît tenir à l'habitude de flatter, d'autant plus que j'en aperçois ailleurs un exemple du même genre. Il dit, en parlant des soins particuliers que Dieu prend des rois : *Ce sont ses créatures les plus nobles.* Ministre de l'Évangile, où avez-vous pris cette erreur? Les rois sont les *créatures les plus nobles* dans l'ordre social et poli-

tique; mais, dans l'ordre moral et religieux, *la créature la plus noble* devant Dieu, c'est celle qui s'en rapproche le plus par sa vertu bienfaisante. Vous ajoutez qu'*elles sont faites proprement à sa ressemblance et à son image*. C'est ce que l'Écriture dit en propres termes de tous les hommes : pourquoi les appliquer *proprement* aux rois? Vous dites :

« Il les conduit par son esprit, il les fortifie par sa vertu, il les couronne dans ses miséricordes. »

C'est encore ce que l'Écriture dit des justes seuls, et ce qui ne peut convenir aux rois que quand ils sont justes. Voudriez-vous rendre l'*esprit de Dieu* comptable de tout ce qu'ont fait les princes injustes? Il est inconséquent et dangereux d'énoncer ainsi d'une manière générale et affirmative ce qui n'est vrai que dans les applications restreintes, et même rares.

On s'attend bien que Fléchier n'est pas plus exempt que Bossuet de ces traits d'adulation qui étaient alors si fort à la mode. Il eut le bonheur d'avoir à louer dans Turenne un véritablement grand homme. Il était dispensé de parler de ses faiblesses, si ce n'est pour dire, ce que personne ne lui aurait contesté, qu'elles avaient été suffisamment rachetées par ses services et ses vertus. Mais pourquoi parler de lui comme s'il ne les eût jamais eues, ces faiblesses? Pourquoi dire que *son cœur s'était sauvé des dérèglements que causent d'ordinaire les passions?* Quel *dérèglement* plus grand que de faire la guerre au roi pour plaire à madame de Longueville, que de révéler le secret de l'État à une autre femme, et à une femme qui le trompait? Voilà les souvenirs que retrace maladroitement l'indiscrète *louange* de l'orateur. Il en rappelle d'autres qui ne sont pas moins fâcheux, par cette phrase qui n'est d'ailleurs en elle-même qu'une exagération vide de sens :

« Il eût voulu pouvoir attaquer sans nuire, se défendre sans offenser. »

C'est vouloir relever la modération de son héros aux dépens de toute raison. Turenne en avait trop pour former un vœu aussi absurde que celui *d'attaquer sans nuire;* ce qui se contredit dans les termes : c'est comme si Turenne eût désiré de faire la guerre aux ennemis sans leur faire aucun mal. Et que font ces hyperboles, si ce n'est de réveiller plus vivement la mémoire de l'embrasement du Palatinat, exécuté à regret sans doute, mais enfin exécuté, et sur les ordres de Louvois, qui en donna de semblables à Catinat, mais qui n'en fut pas obéi?

Un orateur peut saisir avec empressement l'occasion de caractériser la politique et les talents d'un ministre aussi fameux que le cardinal Mazarin, et ce devrait être un des embellissements de l'oraison funèbre du chancelier le Tellier, élève et créature de ce ministre. Mais il n'y avait pas plus d'art que de vérité à nous dire que Mazarin *avait appris à Louis XIV l'art de régner et les secrets de la royauté.* Il était trop public qu'il ne lui avait rien appris du tout, ni souffert qu'on lui apprît rien. Fléchier dit de le Tellier, dans ce même discours :

« Au milieu des grandeurs humaines, il en connut le néant, *il se vit mortel.* »

N'y a-t-il pas là un peu d'emphase? Qu'un monarque tel que Louis XIV dise à sa cour qui pleure autour de son lit de mort : *Pourquoi pleurez vous? M'avez-vous cru immortel?* Cette parole est belle : elle est d'une âme tranquille, qui se prononce à elle-même son arrêt sans le craindre. Mais quoique la place de chancelier soit une grande dignité, il n'est pourtant pas très-extraordinaire qu'un chancelier *se voie mortel.*

Quant aux éloges de Louis XIV, comme ennemi et destructeur de l'hérésie, ils sont les mêmes dans Fléchier que dans Bossuet, quoique moins fréquents; mais Fléchier pousse les choses plus loin. Comme les Hollandais étaient hérétiques, il appelle la guerre de Hollande *une guerre sainte,* où Dieu *triomphait avec le prince.* L'invasion de la Hollande *une guerre sainte!* Voilà de ces traits qui justifieraient la mauvaise humeur de quelques philosophes qui ont totalement réprouvé l'éloquence du panégyrique, si jamais un excès pouvait en justifier un autre.

Le père de la Rue a dit de Fléchier :

« L'amour de la politesse et de la justesse du style l'avait saisi dès ses premières études. Il ne sortait rien de sa plume, de sa bouche, même en conversation, qui ne fût travaillé; ses lettres et ses moindres billets avaient du nombre et de l'art. Il s'était fait une habitude et presque une nécessité de composer toutes ses paroles, et de les lier en cadence. »

Les ouvrages de Fléchier prouvent la fidélité du témoignage que lui rend le père de la Rue. Il faut de ces hommes-là pour achever de limer et d'épurer une langue récemment perfectionnée; mais ce ne sont pas ceux qui en portent le plus haut la gloire et la puissance. Celui qui donne tant de soin et de temps à ses paroles, n'est pas pressé par ses idées; et mettre *du nombre et de l'art* dans ses moindres billets, c'est être né plutôt pour la perfection des petites choses que pour la création des grandes.

Avec les ouvrages oratoires de Bossuet et de Fléchier, on met ordinairement entre les mains des jeunes étudiants ceux de Mascaron, et l'on a

grand tort, à moins que le maître ne soit assez éclairé pour les avertir que si Bossuet et Fléchier sont généralement, chacun dans leur genre, de bons modèles à suivre, Mascaron, malgré la grande réputation qu'il eut de son vivant, n'est le plus souvent qu'un très-mauvais modèle, et d'autant plus dangereux pour les jeunes gens, qu'il a tous les défauts les plus propres à les séduire, aujourd'hui surtout où il est de mode de faire revivre, en tout genre de composition, tout ce que l'exemple et l'autorité de nos classiques avait condamné à une réprobation générale et durable. Ce n'est pas que l'esprit de Mascaron ne paraisse tendre naturellement à s'élever, mais non pas comme la lumière qui domine tout pour tout éclairer et tout embellir; c'est, au contraire, comme une fumée ténébreuse qui ne monte dans les airs que pour les obscurcir et se dissiper. Cette comparaison est l'emblème de la véritable et de la fausse élévation; et celle de Mascaron est presque toujours la dernière. Il précéda de quelques années Bossuet et Fléchier, avant de se trouver en concurrence avec eux dans les mêmes sujets; et l'on voit qu'il était encore plein de tout le mauvais goût qui avait infecté si longtemps l'éloquence de la chaire et du barreau. Au lieu de ces moyens naturels qui proportionnent les paroles aux choses; de ces détails vrais et intéressants qui peignent l'homme qu'on célèbre, et le font aimer et admirer; de ces mouvements qui entraînent l'auditeur dans le sujet; de ces réflexions qui le ramènent à lui-même; de ces tableaux des grands événements qui les montrent à l'imagination; c'est une décomposition laborieuse d'idées follement alambiquées, un amas d'hyperboles gigantesques qui semblent monter les unes sur les autres, une recherche bizarre de rapprochements forcés, de spéculations fantastiques, de comparaisons fausses, de phrases boursouflées, enfin un fatigant mélange de métaphysique, de mysticité et d'enflure. Tel est Mascaron dans quatre de ses oraisons funèbres, et il n'en a fait que cinq. Pour le prouver, il n'y aurait qu'à les citer de page en page; mais un petit nombre d'exemples, pris les uns fort près des autres, suffiront pour démontrer que sa manière d'écrire est précisément telle que je viens de l'exposer.

Son premier discours est consacré à la mémoire d'Anne d'Autriche : la première partie roule tout entière sur la longue *stérilité* de cette reine et sur la *fécondité* qui la suivit. Voici un fragment de son exorde :

« S'il n'y a qu'un temple où il soit permis de lui élever un tombeau dont le marbre et les pierres précieuses dédaignent la dignité des cendres qu'il renferme, ne serait-il pas permis à la douleur de lui élever un autre tombeau et un mausolée plus riche que le premier, où toutes les vertus chrétiennes et morales, naturelles et surnaturelles, infuses et acquises, tiendront lieu de marbre et de pierres précieuses? Mais s'il est difficile de faire un chef-d'œuvre quand on travaille sur ces matériaux pesants et grossiers que le soleil cuit dans le centre de la terre, ou que la rosée forme dans le sein de la mer, à quelle difficulté ne dois-je pas m'attendre, à quel travail sur ces matériaux invisibles et spirituels que le soleil de la grâce a formés dans le cœur de notre auguste princesse? Encore, pour réussir dans ce premier ouvrage, souvent il ne faut que retrancher quelque partie superflue avec le ciseau; mais dans celui-ci, je suis obligé de me comporter d'une manière bien différente; et s'il ne me faut rien ajouter par la flatterie, aussi faut-il que je tâche de ne rien diminuer par la bassesse de mes pensées, etc. »

Après une longue distinction entre les créatures spirituelles qui sont stériles, et les créatures corporelles qui sont fécondes, il s'écrie :

« Si j'en demeurais là, messieurs, quel partage donneriez-vous à Anne d'Autriche? la mettriez-vous parmi *le rang des anges* et des substances spirituelles, dans le temps de sa stérilité; ou bien, dans sa fécondité, lui donneriez-vous la première place parmi *ces dames*[1] illustres, et ces héroïnes qui se sont signalées par la production de leurs enfants?... Le ciel n'a pas voulu que cette question fût indécise : sa stérilité a fait voir que nous devions la regarder comme un ange dont nous admirons la beauté et aimons la protection, quelque stérile qu'elle puisse être. »

Il continue :

« Il n'y eut pas de bouche qu'elle n'ouvrît pour rendre le ciel exorable à ses vœux : les pèlerinages, les aumônes, les pénitences, les libéralités, frappaient incessamment les oreilles de Dieu. Mais je puis dire qu'il en était de toutes ces voix différentes, comme de la voix du ciel, qui est le tonnerre : il n'y a qu'un coup, mais ce coup est redoublé par quantité d'échos qui se multiplient dans les airs. Dans ces prières par lesquelles la terre voulut forcer le ciel, il n'y avait qu'une voix, qui était celle de cette grande princesse. Les soupirs des âmes saintes étaient jointes à ses soupirs, leurs larmes répondaient à ses larmes, leurs désirs étaient les échos des siens; elle était l'œil de ceux qui pleuraient, et le cœur de ceux qui souhaitaient cette auguste naissance. »

Voulez-vous des antithèses? en voici des plus belles sur la journée de Rocroy :

« On demande si ce jour fut le dernier miracle de la vie du père, ou le premier du règne du fils; si ce fut la suite du branle que le roi mort avait donné au bonheur de la France, ou le mouvement que le roi vivant avait commencé d'imprimer à cette monarchie? Tenons le milieu, et disons que le roi mort lui avait confié sa fortune, qu'il l'avait fait dépositaire de son bonheur et de cet ascendant

[1] Encore les dames?

qu'il devait avoir sur tous ses ennemis, et que, comme le sang du père, uni au fils, fait son courage, le fils vivant par sa force anime la mort du père, et que, par des communications réciproques, si le roi vivant s'enrichit des victoires du roi mort, le roi mort n'avait triomphé dans ses cendres que par la félicité et le courage de son fils. »

Voulez-vous des comparaisons? en voici dans le même goût. Il s'agit de la bonté d'Anne d'Autriche, qui faisait du bien à ses ennemis :

« La rame blesse le fleuve; mais ses eaux entourent et caressent la rame. Le fleuve pouvait grossir, déraciner et entraîner les arbres qui s'opposent à son cours, et qui sont à son rivage; mais il donne la fécondité à ces mêmes arbres.... Il en est des âmes basses et vulgaires comme de ces oiseaux domestiques et terrestres : leurs ailes ne servent qu'à les rendre plus pesants; dès qu'on leur ôte ce qui leur sert d'appui, ils tombent de toute la pesanteur de leur corps.... Je regarde le trésor de tant de belles qualités qui sont attachées à cet amour naturel de la vérité, comme des pièces rares et antiques d'un cabinet curieux : la matière en est précieuse, l'ouvrage en est exquis; mais toutes ces médailles n'ont point de cours dans le monde, elles sont marquées à un coin trop ancien.... »

Voulez-vous des métaphores, des similitudes, des figures de toute espèce? c'est ici que Mascaron est le plus abondant : on n'a que l'embarras du choix.

« La vérité, maîtresse de cette pointe de l'esprit par ses rayons et par ses lumières, déclare la guerre à la volonté ou rebelle ou paresseuse; elle fait des courses sur le cœur, pour faire que ce qui est lumière dans l'esprit devienne feu dans la volonté.... »

L'époque des premiers exploits du duc de Beaufort fut celle de l'avénement de Louis XIV au trône.

« On peut dire, messieurs, avec vérité, que l'orient de ce beau soleil fut l'orient de la gloire du duc de Beaufort. Le signe du lion n'est jamais plus brillant, ses influences ne sont jamais plus fortes que lorsqu'il est joint au soleil, et qu'il reçoit un redoublement d'ardeur, de lumière et d'activité, de la jonction de ce grand luminaire. Jusqu'ici le duc de Beaufort vous a paru comme un lion dans les combats par sa valeur et par sa générosité; mais ce lion, joint à ce soleil, brille de son plus bel éclat, et est embrasé de ses plus beaux feux. »

Mais ce qu'il y a de plus curieux en ce genre, c'est une de ces métaphores prolongées, d'autant meilleures à citer, qu'on les a vues reparaître de nos jours avec les mêmes agréments et la même affectation de connaissances physiques mal appliquées.

« L'ombre, messieurs, est la fille du soleil et de la lumière, mais une fille bien différente des pères qui la produisent. Cette ombre peut disparaître en deux manières, ou par le défaut ou par l'excès de la lumière qui la produit : il ne faut qu'un nuage ou que la nuit pour détruire toutes les ombres. Ceux qui sont assez aveugles pour courir après elle, ont le malheur de perdre et l'ombre et la lumière lorsqu'un nuage ou la nuit vient à leur dérober le soleil. Enfants du siècle, voilà votre sort : tout ce que vous aimez sur la terre, toutes les grandeurs, les plaisirs, tous ces objets de vos amours et de votre ambition ne sont que des ombres. Les vrais biens de l'éternité qui doivent occuper tout notre cœur, ce Dieu, ce soleil brillant, ne les produit ici qu'en passant sur la terre, réservant pour le ciel la plénitude de ses lumières. Cependant vous tournez le dos à ce soleil pour courir après des ombres; vous en êtes amoureux; et dans le moment que vous les croyez tenir, le nuage d'une mauvaise fortune vous les cache; et, plus que tout cela, le soleil se couchant sur vous par la nuit de la mort, vous perdez en même temps et la lumière qui vous tourne le dos, et les ombres qui étaient le sujet de votre amour et de votre poursuite. Il y a une autre façon de faire disparaître les ombres, qui se fait par la plénitude de la lumière, telle qu'est celle du soleil en son midi, lorsque, dardant ses rayons à plomb, il cache l'obscurité de toutes les ombres sous la base de tous les corps, et les oblige pour ainsi dire de s'aller cacher dans les enfers, leur séjour, pour laisser régner la lumière toute seule sur l'hémisphère. »

Cette physique est très-exacte; mais cette éloquence est bien mauvaise. C'est pourtant celle qui régnait partout avant qu'on eût entendu les sermons de Bourdaloue, et les oraisons funèbres de Bossuet et de Fléchier. Elle n'est autre chose qu'une rhétorique puérile, un misérable effort d'esprit pour parler sans rien dire. La scolastique avait corrompu l'éloquence comme la philosophie, et apprenait à l'une et à l'autre à se passer de sens. Vous avez vu qu'il n'y en avait pas la moindre trace dans tout ce que j'ai cité : ce n'est qu'un fatras inintelligible qu'on admirait d'autant plus, qu'on mettait plus d'amour-propre à s'imaginer qu'on l'entendait. Vous en avez ri, messieurs; mais avez-vous remarqué que ce style a beaucoup de rapport avec celui que tant d'écrivains se sont efforcés de remettre en vogue? Combien j'en pourrais citer qui n'ont pas manqué de prôneurs, ou qui même en ont encore, et chez qui vous trouverez ce même entassement de figures insignifiantes, de termes d'art ou de science ambitieusement étalés; cette bouffissure de mots qui couvre le vide des idées, ce luxe apparent qui cache l'indigence réelle, surtout ces métaphores sans fin, où, en voulant réunir une multitude de rapports frivoles, on fait perdre de vue l'objet essentiel! Et pourquoi est-on revenu à ce style? Par la raison que je viens de dire plus haut : c'est la facilité si heureuse et la prérogative si commode de se dispenser de bon sens.

Après ce que j'ai dit et cité de Mascaron, l'on sera tenté de demander comment il a conservé de

la réputation jusque dans ce siècle, et une place parmi nos orateurs. C'est qu'il l'a méritée par la dernière de ses oraisons funèbres, celle de Turenne; c'est qu'il en est de lui comme de plus d'un écrivain en plus d'un genre, et qu'il s'est une fois surpassé lui-même et de beaucoup, soit que le sujet l'eût porté, soit qu'il eût profité des progrès que faisait le bon goût sous les auspices de Bossuet et de Fléchier. Il eut la gloire de lutter contre ce dernier, et même sans désavantage, en célébrant Turenne avant lui. Il eut un prodigieux succès; et madame de Sévigné, qui en parle avec admiration dans ses Lettres, désespère que Fléchier puisse soutenir la concurrence. Il la soutient pourtant, et par des moyens différents : il est plus pur, plus égal, plus nombreux, plus touchant. Mascaron garde encore quelques traces de recherche et d'enflure; mais d'abord elles sont bien plus légères et moins fréquentes, et surtout elles sont couvertes par de grandes beautés; et il l'emporte sur Fléchier par la force, la rapidité, les mouvements. On pourrait rapprocher nombre de morceaux analogues dans les deux orateurs; je me bornerai à un seul, qui roule entièrement sur le même fond d'idées que celui que j'ai cité ci-dessus de Fléchier, où il fait voir combien il est difficile d'accorder la modestie, et encore plus l'humilité chrétienne, avec la gloire militaire. Ce fond est traité bien supérieurement dans Mascaron; mais aussi c'est l'endroit triomphant de son discours, c'est ce qu'il a écrit de plus beau, et si j'ose le dire, vous croirez presque entendre Bossuet.

« Certes, s'il y a une occasion au monde où l'âme, pleine d'elle-même, soit en danger d'oublier son Dieu, c'est dans ces postes éclatants où un homme, par la sagesse de sa conduite, par la grandeur de son courage, par la force de son bras, et par le nombre de ses soldats, devient comme le Dieu des autres hommes, et, rempli de gloire en lui-même, remplit tout le reste du monde, d'amour, d'admiration et de frayeur. Les dehors même de la guerre, le son des instruments, l'éclat des armes, l'ordre des troupes, le silence des soldats, l'ardeur de la mêlée, le commencement, le progrès, et la consommation de la victoire, les cris différents des vaincus et des vainqueurs, attaquent l'âme par tant d'endroits, qu'enlevée à tout ce qu'elle a de sagesse et de modération, elle ne connaît plus ni Dieu ni elle-même. C'est alors que les impies Salmonée osent imiter le tonnerre de Dieu, et répondre par les foudres de la terre aux foudres du ciel; c'est alors que les sacriléges Antiochus n'adorent que leurs bras et leurs cœurs, et que les insolents Pharaon, enflés de leur puissance, s'écrient : C'est moi qui me suis fait moi-même. Mais aussi la religion et l'humilité paraissent-elles jamais plus majestueuses que lorsque, dans ce point de gloire et de grandeur, elles retiennent le cœur de l'homme dans la soumission et la dépendance où la créature doit être à l'égard de Dieu?

« M. de Turenne n'a jamais plus vivement senti qu'il y avait un Dieu au-dessus de sa tête que dans ces occasions éclatantes, où presque tous les autres l'oublient. C'était alors qu'il redoublait ses prières; on l'a vu même s'écarter dans les bois, où la pluie sur la tête et les genoux dans la boue, il adorait en cette humble posture ce Dieu devant qui les légions des anges tremblent et s'humilient. Les Israélites, pour s'assurer de la victoire, faisaient porter l'Arche d'alliance dans leur camp; et M. de Turenne croyait que le sien serait sans force et sans défense, s'il n'était tous les jours fortifié par l'oblation de la divine victime qui a triomphé de toutes les forces de l'enfer : il y assistait avec une dévotion et une modestie capables d'inspirer du respect à ces âmes dures, à qui la vue des terribles mystères n'en inspirait pas.

« Dans les progrès même de la victoire, et dans ces moments d'amour-propre où un général voit qu'elle se déclare pour son parti, sa religion était en garde pour l'empêcher d'irriter tant soit peu le Dieu jaloux par une confiance trop précipitée de vaincre. En vain tout retentissait des cris de victoire autour de lui; en vain les officiers se flattaient et le flattaient lui-même de l'assurance d'un heureux succès : il arrêtait tous ces emportements de joie où l'orgueil humain a tant de part, par ces paroles si dignes de sa piété : Si Dieu ne nous soutient, s'il n'achève pas son ouvrage, il y a encore assez de temps pour être battus. »

Est-ce bien le même homme qui tout à l'heure nous semblait si étranger à la saine éloquence? Oui. Mais il avait entendu, il avait lu Bossuet et Fléchier. Et qui sait quelles leçons il avait pu recevoir du génie de l'un et de l'élégance de l'autre? Qui sait jusqu'où peut s'étendre l'influence d'un esprit supérieur sur ceux qui sont susceptibles d'amélioration? Qu'on me permette à ce sujet une réflexion que je ne crois pas qu'on ait encore faite, et qui est bien capable d'inspirer la modestie, non pas celle qui n'est que d'usage et de forme, et qui consiste à ne montrer son amour-propre que jusqu'au point où il ne doit pas blesser celui des autres, mais celle qui est intérieure et véritable, qui apprend à ne pas s'apprécier au delà de sa valeur, et qui doit être l'étude de tout homme sensé. En fait d'esprit et de talent, pour estimer au juste ce qu'on vaut, ne faudrait-il pas pouvoir séparer bien précisément ce qui est de notre fonds et ce qui appartient à autrui? Or, je le demande, qui donc pourra se flatter jamais de ne commettre aucun mécompte dans une semblable répartition?

Je ne dois pas finir cet article sans observer que, parmi les défauts de Mascaron, il faut compter ces fréquentes citations des auteurs profanes, qui forment par elles-mêmes une disparate choquante avec la gravité religieuse du langage de la chaire :

c'est un reste de l'abus qui avait longtemps régné. Ce n'est pas qu'on ne puisse quelquefois citer en chaire un auteur païen; mais il faut absolument l'à-propos le plus heureux, et cet à-propos même doit être très-rare : dans Mascaron, ce n'est qu'un luxe d'érudition. Mais il faut ajouter à sa louange que, s'il a trop cité les anciens, il les connaît assez bien pour les imiter, et même les traduire quelquefois avec assez de bonheur : il a surtout profité de quelques passages de Cicéron et de Tacite. On peut dire la même chose de Bossuet et de Fléchier, chez qui l'on remarque souvent avec plaisir des traces de l'étude de l'antiquité.

SECTION IV. — Le sermon.

L'usage d'assembler les hommes dans les temples pour leur prêcher, par l'organe d'un ministre des autels, ce qu'ils doivent croire et pratiquer, est une institution particulière aux chrétiens, et qui a pris son origine dans les premiers jours de l'établissement du christianisme. Les anciens philosophes, à compter depuis Socrate et Platon, dissertaient sur la morale naturelle dans leurs écoles et dans leurs ouvrages, sans autre autorité que celle de la raison; mais la loi de l'Évangile ayant ajouté à cette morale un degré de perfection qui tient à la croyance, et qui fait partie de ses mystères, puisque le mystère de la grâce en est la source, il fallait une mission divine pour prêcher des vertus surnaturelles. On en a fait une des principales fonctions du sacerdoce, qui remonte à Jésus-Christ et aux apôtres; et l'objet de ces prédications étant toujours une vie à venir, on n'a pas cru pouvoir les répéter trop souvent devant des hommes occupés de la vie présente.

Il est vrai que cette répétition même, si fréquente et si multipliée de toutes parts, a dû malheureusement affaiblir un peu l'effet de ces discours. Ils avaient sans doute un grand pouvoir sur les premiers fidèles, qui, dans la ferveur d'une religion naissante et persécutée, ne s'assemblaient guère que pour se préparer à l'héroïsme du martyre, ou s'encourager à l'héroïsme persévérant, et peut-être plus difficile, d'une vie entièrement détachée du monde. Mais quand le relâchement et la corruption s'introduisirent parmi les pasteurs aussi bien que dans le troupeau, la parole évangélique dut perdre sa première force, qui était celle de l'exemple. Les auditeurs, au fond de leur conscience, confrontèrent le prédicateur avec ses maximes, quoique ces mêmes maximes les avertissent assez de ne pas se rassurer par l'exemple. Alors ce qui était un besoin et un secours dans les dangers de l'Église opprimée, devint une sorte d'habitude dans ses prospérités.

Mais aussi c'est au grand talent qu'il est donné de réveiller la froideur et de vaincre l'indifférence; et lorsque l'exemple s'y joint (heureusement encore tous nos prédicateurs illustres ont eu cet avantage), il est certain que le ministère de la parole n'a nulle part plus de puissance et de dignité que dans la chaire. Partout ailleurs c'est un homme qui parle à des hommes. Ici c'est un être d'une autre espèce. Élevé entre le ciel et la terre, c'est un médiateur que Dieu place entre la créature et lui. Indépendant des considérations du siècle, il annonce les oracles de l'éternité. Le lieu même d'où il parle, celui où on l'écoute, confond et fait disparaître toutes les grandeurs pour ne laisser sentir que la sienne. Les rois s'humilient comme le peuple devant son tribunal, et n'y viennent que pour être instruits. Tout ce qui l'environne ajoute un nouveau poids à sa parole : sa voix retentit dans l'étendue d'une enceinte sacrée, et dans le silence d'un recueillement universel. S'il atteste Dieu, Dieu est présent sur les autels; s'il annonce le néant de la vie, la mort est auprès de lui pour lui rendre témoignage, et montre à ceux qui l'écoutent qu'ils sont assis sur des tombeaux.

Ne doutons pas que les objets extérieurs, l'appareil des temples et des cérémonies, n'influent beaucoup sur les hommes et n'agissent sur eux avant l'orateur, pourvu qu'il n'en détruise pas l'effet. Représentons-nous Massillon dans la chaire, prêt à faire l'oraison funèbre de Louis XIV, jetant d'abord les yeux autour de lui, les fixant quelque temps, sur cette pompe lugubre et imposante qui suit les rois jusque dans ces asiles de mort où il n'y a que des cercueils et des cendres, les baissant ensuite un moment avec l'air de la méditation, puis les relevant vers le ciel, et prononçant ces mots d'une voix ferme et grave: *Dieu seul est grand, mes frères!* Quel exorde renfermé dans une seule parole accompagnée de cette action! comme elle devient sublime par le spectacle qui entoure l'orateur! comme ce seul mot anéantit tout ce qui n'est pas Dieu!

Chaque homme a reçu son partage; et le talent de l'éloquence, comme celui de la poésie, appelle ceux qui les possèdent à des genres différents. Bossuet était médiocre dans les sermons, et Massillon le fut dans l'oraison funèbre. Au trait que je viens de citer on ne pourrait joindre que peu de morceaux d'une beauté remarquable, et il est bien naturel que je choisisse de préférence les portraits de Montausier et Bossuet, tracés par une main à tous égards si digne de peindre de tels modèles. Ils se

trouvent dans l'oraison funèbre du Dauphin, Monseigneur, élève de ces deux respectables maîtres.

« L'un, d'une vertu haute et austère, d'une probité au-dessus de nos mœurs, d'une vérité à l'épreuve de la cour; philosophe sans ostentation, chrétien sans faiblesse, courtisan sans passion, l'arbitre du bon goût et de la rigidité des bienséances, l'ennemi du faux, l'ami et le protecteur du mérite, le zélateur de la gloire de la nation, le censeur de la licence publique; enfin un de ces hommes qui semblent être comme les restes des anciennes mœurs, et qui seuls ne sont pas de notre siècle. L'autre, d'un génie vaste et heureux, d'une candeur qui caractérise toujours les grandes âmes et les esprits du premier ordre, l'ornement de l'épiscopat, et dont le clergé de France se fera honneur dans tous les siècles; un évêque au milieu de la cour, l'homme de tous les talents et de toutes les sciences, le docteur de toutes les églises, la terreur de toutes les sectes, le père du dix-septième siècle, et à qui il n'a manqué que d'être né dans les premiers temps pour avoir été la lumière des conciles, l'âme des Père assemblés, dicté des canons, et présidé à Nicée et à Éphèse. »

De ces deux portraits, qui n'ont peut-être d'autre défaut qu'un peu de ressemblance dans la tournure, le premier me paraît un peu supérieur à l'autre; mais tous deux sont exactement fidèles.

C'est dans les sermons que Massillon est au-dessus de tout ce qui l'a précédé et de tout ce qui l'a suivi, par le nombre, la variété et l'excellence de ses productions. Un charme d'élocution continuel, une harmonie enchanteresse, un choix de mots qui vont tous au cœur ou qui parlent à l'imagination; un assemblage de force et de douceur, de dignité et de grâce, de sévérité et d'onction; une intarissable fécondité de moyens, se fortifiant tous les uns par les autres; une surprenante richesse de développements; un art de pénétrer dans les plus secrets replis du cœur humain, de manière à l'étonner et à le confondre, d'en détailler les faiblesses les plus communes de manière à en rajeunir la peinture, de l'effrayer et de le consoler tour à tour, de tonner dans les consciences et de les rassurer, de tempérer ce que l'Évangile a d'austère par tout ce que la pratique des vertus a de plus attrayant; l'usage le plus heureux de l'Écriture et des Pères; un pathétique entraînant, et par-dessus tout un caractère de facilité qui fait que tout semble valoir davantage, parce que tout semble avoir peu coûté : c'est à ces traits réunis que tous les juges éclairés ont reconnu dans Massillon un homme du très-petit nombre de ceux que la nature fit éloquents; c'est à ces titres que ceux mêmes qui ne croyaient pas à sa doctrine, ont cru du moins à son talent, et qu'il a été appelé le Racine de la chaire et le Cicéron de la France. Lorsque, étant encore à l'Oratoire, il eut prêché son premier *Avent* à Versailles devant Louis XIV, qui le nomma depuis à l'évêché de Clermont *, ce monarque, dont on a si souvent cité les paroles, parce qu'elles étaient si souvent pleines de sens, lui dit : « *Mon père, j'ai entendu de grands orateurs dans ma chapelle; j'en ai eté fort content. Pour vous, toutes les fois que je vous ai entendu, j'ai été très-mécontent de moi-même.* » On ne peut, ni mieux louer un prédicateur, ni profiter mieux d'un sermon.

Cet *Avent* et son *Carême*, qui forment cinq volumes, sont une suite presque continue de chefs-d'œuvre. C'est dans son *Avent* que se trouve le sermon sur *la Mort du pécheur et la Mort du juste*, deux tableaux également parfaits. Je citerai le premier pour donner un exemple de cette vigueur d'expression qu'on est si souvent tenté de disputer à ceux qui ont porté aussi loin que Massillon le mérite de l'éléganee.

« Alors le pécheur mourant, ne trouvant plus dans le souvenir du passé que des regrets qui l'accablent, dans tout ce qui se passe à ses yeux que des images qui l'affligent, dans la pensée de l'avenir que des horreurs qui l'épouvantent; ne sachant plus à qui avoir recours, ni aux créatures qui lui échappent, ni au monde qui s'évanouit, ni aux hommes qui ne sauraient le délivrer de la mort, ni au Dieu juste qu'il regarde comme un ennemi déclaré dont il ne doit plus attendre d'indulgence, il se roule dans ses propres horreurs, il se tourmente, il s'agite pour fuir la mort qui le saisit, ou du moins pour se fuir lui-même. Il sort de ses yeux mourants je ne sais quoi de sombre et de farouche qui exprime les fureurs de son âme; il pousse du fond de sa tristesse des paroles entrecoupées de sanglots qu'on n'entend qu'à demi, et l'on ne sait si c'est le désespoir ou le repentir qui les a formées. Il jette sur un Dieu crucifié des regards affreux, et qui laissent douter si c'est la crainte ou l'espérance, la haine ou l'amour, qu'ils expriment; il entre dans des saisissements où l'on ignore si c'est le corps qui se dissout, ou l'âme qui s'approche de son juge; il soupire profondément, et l'on ne sait si c'est le souvenir de ses crimes qui lui arrache ces soupirs, ou le désespoir de quitter la vie. Enfin, au milieu de ces tristes efforts, ses yeux se fixent, ses traits changent, son visage se défigure, sa bouche livide s'entr'ouvre d'elle-même, tout son esprit frémit, et par ce dernier effort son âme infortunée s'arrache comme à regret de ce corps de boue, tombe entre les mains de Dieu, et se trouve seule au pied du tribunal redoutable. »

A cette énergique et effrayante peinture opposons un morceau d'un ton tout à fait différent, et voyons s'il sait employer les teintes douces aussi bien que les couleurs fortes. Je le tirerai de son *Petit Carême*, celui de ses ouvrages qui peut-être est plus

* Massillon ne fut nommé à l'évêché de Clermont qu'après la mort de Louis XIV, sous la régence du duc d'Orléans.

relu que les autres par les gens du monde, parce qu'il traite des objets moins sévères, et que, s'adressant particulièrement à un jeune roi de huit ans et à sa cour, il proportionne sa matière et son style à son auditoire et aux circonstances. Il s'agit ici du plaisir que les grands peuvent trouver dans la bienfaisance, mis en comparaison avec tous les autres avantages de leur état.

« Quel usage plus doux et plus flatteur pourriez-vous faire de votre élévation et de votre opulence? Vous attirer des hommages? Mais l'orgueil lui-même s'en lasse. Commander aux hommes et leur donner des lois? Mais ce sont là les soins de l'autorité; ce n'en est pas le plaisir. Voir autour de vous multiplier à l'infini vos serviteurs et vos esclaves? Mais ce sont des témoins qui vous embarrassent et vous gênent, plutôt qu'une pompe qui vous décore. Habiter des palais somptueux? Mais vous vous édifiez, dit Job, des solitudes où les soucis et les noirs chagrins viennent bientôt habiter avec vous. Y rassembler tous les plaisirs? Ils peuvent remplir ces vastes édifices, mais ils laissent toujours votre cœur vide. Trouver tous les jours dans votre opulence de nouvelles ressources à vos caprices? La variété des ressources tarit bientôt; tout est bientôt épuisé; il faut revenir sur ses pas, et recommencer ce que l'ennui rend insipide, et ce que l'oisiveté a rendu nécessaire. Employez tant qu'il vous plaira vos biens et votre autorité à tous les usages que l'orgueil et les plaisirs peuvent inventer, vous serez rassasiés, mais vous ne serez pas satisfaits; ils vous montreront la joie, mais ils ne la laisseront pas dans votre cœur. Employez-les à faire des heureux, à rendre la vie plus douce et plus supportable à des infortunés que l'excès de la misère a peut-être réduits mille fois à souhaiter, comme Job, que le jour de leur naissance eût été lui-même la nuit éternelle de leur tombeau : vous sentirez alors le plaisir d'être né grand, vous goûterez la véritable douceur de votre état : c'est le seul privilége qui le rend digne d'envie. Toute cette vaine montre qui vous environne est pour les autres : ce plaisir-là est pour vous seul. Tout le reste a ses amertumes : ce plaisir seul les adoucit toutes. La joie de faire du bien est tout autrement douce et touchante que la joie de le recevoir. Revenez-y encore; c'est un plaisir qui ne s'use point : plus on le goûte, plus on se rend digne de le goûter. On s'accoutume à sa prospérité propre, et on y devient insensible; mais on sent toujours la joie d'être l'auteur de la prospérité d'autrui : chaque bienfait porte avec lui dans notre âme ce plaisir doux et secret; et le long usage, qui endurcit le cœur à tous les plaisirs, le rend ici tous les jours plus sensible. »

Comme toutes ces expressions coulent d'une âme qui s'épanche! Est-il possible de donner plus de charme à la vérité et à la vertu?

Ce précieux recueil du *Petit Carême*, et *les Directions pour la conscience d'un roi*, de Fénelon, et *la Politique de l'Écriture sainte*, de Bossuet, sont les meilleures instructions que puissent recevoir les souverains, non-seulement en morale, mais j'oserai dire en politique; car, tout bien considéré, quand les principes généraux de l'une sont aussi ceux de l'autre, ils conduisent par la voie la plus sûre au même résultat, qui est le bonheur du prince, fondé sur celui des sujets.

Le *Petit Carême*, prononcé en 1718 devant Louis XV, est composé dans le dessein de traiter de toutes les vertus et de tous les vices, dans leurs rapports avec les hommes chargés de commander aux autres hommes; et ce beau plan, que Massillon sut adapter si bien aux circonstances, est parfaitement rempli. La dignité du ministère évangélique est heureusement tempérée par cette onction paternelle que permettait l'âge du prince à qui l'orateur parlait, et qu'on ne retrouve que dans les *Lettres* de Fénelon au duc de Bourgogne. Toutes les vérités importantes sont exposées ici avec un courage qui n'en dissimule rien, et revêtues d'un charme qui ne permet pas de les repousser. En un mot, si la raison elle-même, si cette faculté souveraine, émanée de l'intelligence éternelle, voulait apparaître aux hommes sous les traits les plus capables de la faire aimer, et leur parler le langage le plus persuasif, il faudrait, je crois, qu'elle prît les traits et le langage de l'auteur du *Petit Carême*, ou de celui de *Télémaque*.

Je ne crains pas de citer Massillon dans le développement de l'une de ces vérités qui depuis longtemps sont du nombre des lieux communs; et la plupart des vérités morales aujourd'hui sont-elles autre chose? Tout dépend de la manière de les rendre; et celle-ci d'ailleurs était de nature à être fortement inculquée à un jeune roi, à un roi de France, à un successeur de Louis XIV. On se ressentait encore des maux affreux qu'avait produits sous le dernier règne la vanité des conquêtes. Massillon, prêchant sur l'ambition des grands et des rois, croyait ne pouvoir pas inspirer à Louis XV trop d'horreur pour la guerre; et voici comme il lui peint un roi conquérant.

« Sa gloire, Sire, sera toujours souillée de sang. Quelque insensé chantera peut-être ses victoires; mais les provinces, les villes, les campagnes en pleureront. On lui dressera des monuments superbes pour immortaliser ses conquêtes; mais les cendres encore fumantes de tant de villes autrefois florissantes, mais la désolation de tant de campagnes dépouillées de leur ancienne beauté, mais les ruines de tant de murs sous lesquels des citoyens paisibles ont été ensevelis, seront des monuments lugubres qui immortaliseront sa vanité et sa folie. Il aura passé comme un torrent pour ravager la terre, et non comme un fleuve majestueux pour y porter et la joie et l'abondance. Son nom sera inscrit dans les annales de la postérité parmi les conquérants, mais il ne le sera pas parmi les bons rois, et l'on ne rappellera l'histoire de son règne que pour rappeler le souvenir des

maux qu'il a faits aux hommes. Ainsi son orgueil, dit l'esprit de Dieu, sera monté jusqu'au ciel, sa tête aura touché dans les nues, ses succès auront égalé ses désirs, et tout cet amas de gloire ne sera plus à la fin qu'un monceau de boue, qui ne laissera après lui que l'opprobre et l'infection. »

J'ai dit que je considérais surtout le style, sa richesse, son harmonie : cette dernière qualité, si importante et si recommandée par tous les maîtres, revendique à elle seule une grande partie des effets produits par Massillon. Voyez cette phrase :

« Quelque insensé chantera peut-être ses victoires; mais les provinces, les villes, les campagnes, en pleureront. »

Je ne m'arrête pas à cette expression si simple, mais si heureuse, *quelque insensé*, qui rabaisse à la fois ses victoires et ceux qui les chantent; je ne remarque que l'arrangement des mots. Ceux-ci, qui terminent la phrase, *en pleureront*, ont je ne sais quel son sourd et lugubre qui attriste la pensée : qu'il eût mis à la place, *mais elles feront gémir les provinces, les villes, les campagnes*, c'était bien la même idée, mais ce n'était plus la même chose.

Il est d'autres vérités que l'adulation parvient à rendre suspectes, et quelquefois même criminelles : ce sont celles-là qu'un homme vertueux ne se lasse point de répéter, surtout dans des temps où l'on est plus porté à les oublier qu'on ne songe à en abuser. Le digne évêque croit de son devoir d'instruire le jeune monarque de la véritable origine et de la véritable essence du pouvoir suprême.

« Sire, c'est le choix de la nation qui mit d'abord le sceptre entre les mains de vos ancêtres : c'est elle qui les éleva sur le bouclier militaire et les proclama souverains. Le royaume devint ensuite l'héritage de leurs successeurs; mais ils le durent originairement au consentement libre des sujets. Leur naissance seule les mit ensuite en possession du trône, mais ce furent des suffrages publics qui attachèrent d'abord ce droit et cette prérogative à leur naissance. En un mot, comme la première source de leur autorité vient de nous, les rois n'en doivent faire usage que pour nous.... Ce n'est donc pas le souverain, c'est la loi, Sire, qui doit régner sur les peuples : vous n'en êtes que le ministre et le premier dépositaire. C'est elle qui doit régler l'usage de l'autorité, et c'est par elle que l'autorité n'est plus un joug pour les sujets, mais une règle qui les conduit, un secours qui les protége, une vigilance paternelle qui ne s'assure leur soumission que parce qu'elle s'assure leur tendresse. Les hommes croient être libres quand ils ne sont gouvernés que par les lois (l'orateur aurait pu ajouter : Et ils le sont en effet; il n'y a point d'autre liberté politique) : leur soumission fait alors tout leur bonheur, parce qu'elle fait toute leur tranquillité et toute leur confiance. Les passions, les volontés injustes, les désirs excessifs et ambitieux que les princes mêlent à l'usage de l'autorité, loin de l'étendre, l'affaiblissent; ils deviennent moins puissants dès qu'ils veulent l'être plus que les lois; ils perdent en croyant gagner. Tout ce qui rend l'autorité injuste et odieuse l'énerve et la diminue. »

Toute la politique de Machiavel, bonne tout au plus pour les petits tyrans de son siècle, ne vaut pas ce passage d'un prédicateur. La saine morale est la bonne politique des siècles éclairés.

Massillon ne craint pas de combattre une autre erreur capitale, trop souvent érigée en système dans les gouvernements absolus, et qui a été la source de longs malheurs et de longues injustices : c'est ce fatal principe des cours, que l'autorité ne doit jamais avoir tort.

« Sire, rien n'est plus grand dans les souverains que de vouloir être détrompé et d'avoir la force de convenir soi-même de sa méprise. Assuérus ne crut point déroger à la majesté de l'empire en déclarant, même par un édit public, que sa bonne foi avait été surprise par les artifices d'Aman. C'est un mauvais orgueil de croire qu'on ne peut avoir tort; c'est une faiblesse de n'oser reculer quand on sent qu'on nous a fait faire une fausse démarche. Les variations qui nous ramènent au vrai affermissent l'autorité, loin de l'affaiblir. Ce n'est pas se démentir que de revenir de sa méprise; ce n'est pas montrer au peuple l'inconstance du gouvernement, c'est lui en étaler l'équité et la droiture. Les peuples savent assez et voient assez souvent que les souverains peuvent se tromper; mais ils voient rarement qu'ils sachent se désabuser et convenir de leurs méprises. Il ne faut pas craindre qu'ils respectent moins la puissance qui avoue son tort et se condamne elle-même : leur respect ne s'affaiblit qu'envers celle ou qui ne le connaît pas ou qui le justifie; et, dans leur esprit, rien ne déshonore l'autorité que la faiblesse qui se laisse surprendre, et la mauvaise gloire qui croirait s'avilir en convenant de son erreur et de sa surprise. »

Vous pouvez vous apercevoir qu'un des caractères de Massillon est de revenir un peu sur la même idée; mais il l'étend, ce me semble, sans l'affaiblir, et c'est un des priviléges de l'art oratoire. Massillon ne retourne pas sa pensée avec une recherche pénible, comme Sénèque; il la développe comme Cicéron, sous toutes les faces, de manière à en multiplier les effets : c'est la lumière d'un diamant dont le mouvement multiplie les rayons. Ce peut être un mérite, et c'en est un dans les grands sujets de spéculation philosophique et politique, dans une histoire, où il faut mener le lecteur sur une longue route en exerçant toujours sa pensée, de jeter la sienne comme un trait rapide; et c'est ce qu'ont fait Tacite et Montesquieu. Mais l'éloquence, ordinairement renfermée dans un seul objet, et chargée d'en tirer tout ce qu'il est possible, peut user de tous les moyens de le faire valoir; et d'autant plus qu'elle parle souvent au cœur, qui ne fait pas autant de cas de la concision

que l'esprit. Il a même des idées dont l'imagination aime à se nourrir longtemps, toutes communes qu'elles sont, et ce sont celles dont elle ne peut atteindre les bornes, parce qu'elles touchent à l'infini ; le temps, par exemple, et les révolutions qu'il amène, la rapidité de la vie et la succession des âges. Un philosophe aura bientôt dit que tout est passager et périssable ici-bas; mais un orateur chrétien, qui a pour but de frapper fortement ses auditeurs de cette pensée, et de les transporter au delà de cette vie, peut s'arrêter longtemps sur cet objet; et s'il le traite comme Massillon, s'il attache à chaque circonstance un sentiment ou une image ; surtout, si, en enchérissant toujours sur lui-même, et s'échauffant dans son abondance, il va jusqu'à ce degré d'enthousiasme qui enfante le sublime, il ne mérite que de l'admiration; et je ne crois pas que vous refusiez la vôtre à l'un des morceaux où Massillon a le plus signalé son étonnante fécondité d'expression. C'est dans le sermon *sur la Mort*, prêché à la cour, qu'il s'adresse ainsi à ses auditeurs, en leur reprochant de n'y pas songer assez.

« Sur quoi vous rassurez-vous donc? Sur la force du tempérament? Mais qu'est-ce que la santé la mieux établie? une étincelle qu'un souffle éteint; il ne faut qu'un jour d'infirmité pour détruire le corps le plus robuste du monde. Je n'examine pas après cela si vous ne vous flattez point vous-mêmes là-dessus; si un corps ruiné par les désordres de vos premiers ans ne vous annonce pas au dedans de vous une réponse de mort; si des infirmités habituelles ne vous ouvrent pas de loin les portes du tombeau; si des indices fâcheux ne vous menacent pas d'un accident soudain. Je veux que vous prolongiez vos jours au delà même de vos espérances : hélas! mes frères, ce qui doit finir doit-il vous paraître long? Regardez derrière vous : où sont vos premières années? Que laissent-elles de réel dans votre souvenir? pas plus qu'un songe de la nuit : vous rêvez que vous avez vécu, voilà tout ce qui vous en reste. Tout cet intervalle qui s'est écoulé depuis votre naissance jusqu'aujourd'hui, ce n'est qu'un trait rapide qu'à peine vous avez vu passer. Quand vous auriez commencé à vivre avec le monde, le passé ne vous paraîtrait pas plus long ni plus réel. Tous les siècles qui se sont écoulés jusqu'à nous, vous les regarderiez comme des instants fugitifs; tous les peuples qui ont paru et disparu dans l'univers, toutes les révolutions d'empires et de royaumes, tous ces grands événements qui embellissent nos histoires ne seraient pour vous que les différentes scènes d'un spectacle que vous auriez vu finir en un jour. Rappelez seulement les victoires, les prises de places, les traités glorieux, les magnificences, les événements pompeux des premières années de ce règne. Vous y touchez encore, vous en avez été pour la plupart, non-seulement spectateurs, mais vous en avez partagé les périls et la gloire. Ils passeront dans nos annales jusqu'à vos derniers neveux; mais pour vous ce n'est plus qu'un songe, qu'un éclair qui a disparu, et que chaque jour efface même de votre souvenir. Qu'est-ce donc que le peu de chemin qui vous reste à faire? Croyons-nous que les jours à venir aient plus de réalité que les jours passés? Les années paraissent longues quand elles sont encore loin de nous; arrivées, elles disparaissent, elles nous échappent en un instant, et nous n'aurons pas tourné la tête, que nous nous trouverons, comme par un enchantement, au terme fatal qui nous paraît encore si loin et ne devoir jamais arriver. Regardez le monde tel que vous l'avez vu dans vos premières années, et tel que vous le voyez aujourd'hui : une nouvelle cour a succédé à celle que vos premiers ans ont vue; de nouveaux personnages sont montés sur la scène; les grands rôles sont remplis par de nouveaux acteurs : ce sont de nouveaux événements, de nouvelles intrigues, de nouvelles passions, de nouveaux héros, dans la vertu comme dans le vice, qui font le sujet des louanges, des dérisions, des censures publiques; un nouveau monde s'est élevé insensiblement et sans que vous vous en soyez aperçus, sur les débris du premier. Tout passe avec vous et comme vous : une rapidité que rien n'arrête entraîne tout dans les abîmes de l'éternité; vos ancêtres vous en frayèrent le chemin, et nous allons le frayer demain à ceux qui viendront après nous. Les âges se renouvellent, la figure du monde passe sans cesse, les morts et les vivants se remplacent et se succèdent continuellement; tout change, tout s'use, tout s'éteint. Dieu seul demeure toujours le même; le torrent des siècles qui entraîne tous les hommes roule devant ses yeux, et il voit avec indignation de faibles mortels, emportés par ce cours rapide, l'insulter en passant, vouloir faire de ce seul instant tout leur bonheur, et tomber au sortir de là entre les mains de sa colère et de sa vengeance. »

Ce n'est là, je le veux bien, qu'une superbe amplification; mais elle est vraiment oratoire, puisqu'elle va au but : on voit, par tout ce qu'elle réveille de réflexions, de souvenirs, de sentiments, que l'orateur est dans le secret des âmes. Ce sont comme autant d'éclairs redoublés qui finissent par un éclat de tonnerre; car j'appelle ainsi cette expression *l'insulter en passant*, l'une des plus belles que l'imagination ait inventées. N'oublions pas avec quelle adresse il entremêle ici les plus belles années de Louis XIV, sans paraître songer à autre chose qu'à la puissance du temps, qui efface si vite tous les souvenirs. Il y a plus d'art dans cette manière de louer que dans celle de Bossuet, dont les louanges sont toujours directes, et sur le ton de l'hyperbole. Mais pourtant on est forcé de convenir à regret que Massillon lui-même n'a pas pu se garantir tout à fait de cette complaisance adulatoire, de toutes les convenances locales la plus impérieuse pour tout ce qui approche de la cour. Il parle de l'esprit de discorde et d'ambition qui arme les rois les uns contre les autres.

« Je le dis hardiment (ajoute-t-il) devant un prince qui a mille fois préféré la paix à la victoire. »

Est-ce à Louis XIV que ce témoignage s'adresse?

Était-il conforme à la vérité? Je m'en rapporte à ceux qui savent l'histoire; et je dis avec regret à Massillon : *Et vous aussi!*

Voltaire avait beaucoup lu Massillon; et, quand on songe à ce qu'était le christianisme pour Voltaire, on conçoit qu'il fallait que le style de l'orateur eût un attrait bien puissant pour vaincre une aversion si décidée. Cet attrait fut porté au point qu'à l'article *Éloquence*, qu'il a fourni à l'*Encyclopédie*, c'est un morceau de Massillon qu'il choisit, et ce qui est plus fort, un morceau qui roule sur un des dogmes surnaturels du christianisme, qui effraye le plus la raison, quand elle n'est pas éclairée par la foi. Ce dogme est celui du petit nombre des élus : c'est le sujet de l'un des plus fameux sermons de l'orateur; et je croirais avoir négligé un des titres de sa gloire, si je ne m'arrêtais pas sur ce qui a mérité l'admiration d'un juge tel que Voltaire. Je rapporterai ses propres termes, et c'est lui qui va parler :

« Le lecteur sera bien aise de trouver ici ce qui arriva la première fois que Massillon, depuis évêque de Clermont, prêcha son fameux sermon *du Petit nombre des élus*. Il y eut un moment où un transport de saisissement s'empara de tout l'auditoire; presque tout le monde se leva à moitié par un mouvement involontaire : le mouvement d'acclamation et de surprise fut si fort, qu'il troubla l'orateur, et ce trouble ne servit qu'à augmenter le pathétique de ce morceau. Le voici :

« Je suppose que c'est ici votre dernière heure et la fin de l'univers; que les cieux vont s'ouvrir sur nos têtes, Jésus-Christ paraître dans sa gloire au milieu de ce temple; et que vous n'y êtes assemblés que pour l'attendre, et comme des criminels tremblants, à qui l'on va prononcer, ou une sentence de grâce, ou un arrêt de mort éternelle; car vous avez beau vous flatter, vous mourrez tels que vous êtes aujourd'hui : tous ces désirs de changement qui vous amusent vous amuseront jusqu'au lit de la mort; c'est l'expérience de tous les siècles. Tout ce que vous trouverez alors en vous de nouveau sera peut-être un compte un peu plus grand que celui que vous auriez aujourd'hui à rendre; et sur ce que vous seriez si l'on venait vous juger dans le moment, vous pouvez presque décider de ce qui vous arrivera au sortir de la vie.

« Or, je vous demande, et je vous le demande frappé de terreur, ne séparant pas en ce point mon sort du vôtre, et me mettant dans la même disposition où je souhaite que vous entriez; je vous demande donc, si Jésus-Christ paraissait dans ce temple, au milieu de cette assemblée, la plus auguste de l'univers, pour nous juger, pour faire le terrible discernement des boucs et des brebis, croyez-vous que le plus grand nombre de tout ce que nous sommes ici fût placé à la droite? Croyez-vous que les choses du moins fussent égales? Croyez-vous qu'il s'y trouvât seulement dix justes, que le Seigneur ne put trouver autrefois en cinq villes tout entières? Je vous le demande : vous l'ignorez, et je l'ignore moi-même : vous seul, ô mon Dieu! connaissez ceux qui vous appartiennent. Mais si nous ne connaissons pas ceux qui lui appartiennent, nous savons du moins que les pécheurs ne lui appartiennent pas. Or, qui sont les fidèles ici rassemblés? Les titres, les dignités ne doivent être comptés pour rien; vous en serez dépouillés devant Jésus-Christ. Qui sont-ils? beaucoup de pécheurs qui ne veulent pas se convertir; encore plus qui le voudraient, mais qui diffèrent leur conversion; plusieurs autres qui ne se convertissent jamais que pour retomber; enfin, un grand nombre qui croient n'avoir pas besoin de conversion. Voilà le parti des réprouvés. Retranchez ces quatre sortes de pécheurs de cette assemblée, comme ils en seront retranchés au dernier jour.... Paraissez maintenant, justes : où êtes-vous? Restes d'Israël, passez à la droite; froment de Jésus-Christ, démêlez-vous de cette paille destinée au feu.... O Dieu! où sont vos élus, et que reste-t-il pour votre partage? »

« Cette figure, la plus hardie qu'on ait jamais employée, et en même temps la plus à sa place, est un des plus beaux traits d'éloquence qu'on puisse lire chez les nations anciennes et modernes; et le reste du discours n'est pas indigne de cet endroit si brillant : de pareils chefs-d'œuvre sont très-rares. »

Voltaire a rendu à Massillon une autre espèce d'hommage en empruntant plusieurs fois ses idées, et les faisant passer dans des poésies dont elles ne sont pas les moindres ornements. Massillon avait dit, dans son *Petit Carême*, en traçant les caractères d'un bon prince :

« Les pères raconteront à leurs enfants le bonheur qu'ils eurent de vivre sous un si bon maître; ceux-ci le rediront à leurs neveux, et dans chaque famille ce souvenir, conservé d'âge en âge, deviendra comme un monument domestique élevé dans l'enceinte des murs paternels, qui perpétuera la mémoire d'un si bon roi dans tous les siècles. »

Le vieillard expirant
De ce prince à son fils fait l'éloge en pleurant.
Le fils, éternisant des images si chères,
Raconte à ses neveux le bonheur de leurs pères,
Et ce nom, dont la terre aime à s'entretenir,
Est porté par l'amour aux siècles à venir.

Ailleurs, voulant prouver que la nature a ménagé pour toutes les créatures des moyens de jouissance, le poëte a dit :

L'aigle fier et rapide, aux ailes étendues,
Suit l'objet de sa flamme élancé dans les nues.
Dans l'ombre des vallons le taureau bondissant
Cherche en paix sa génisse, et pait en mugissant
Au retour du *printemps*, la douce Philomèle
Attendrit par ses *chants* sa compagne fidèle:
Et, du sein des buissons, le moucheron léger
Se mêle, en bourdonnant, aux insectes de l'air.
De son être content, qui d'entre eux s'inquiète
S'il est une autre espèce ou plus ou moins parfaite...

Vous allez reconnaître tous ces détails dans un morceau où Massillon, comme en cent autres endroits, n'a fait qu'analyser supérieurement des vérités de morale et de sentiment, communes à tous

les hommes, de quelque religion qu'ils soient; et ce n'est pas de ses avantages celui qui a le moins contribué à lui valoir partout des lecteurs. Ici son dessein est de développer une des preuves morales de l'immortalité de l'âme, employée par plusieurs philosophes, et fondée sur ce que tout homme, quelque heureux qu'il puisse être ici-bas, a toujours l'idée et le besoin d'un bonheur plus grand, où il ne peut jamais atteindre sur la terre. On sent bien que c'est aux athées et aux matérialistes qu'il s'adresse, et aucun écrivain ne les a plus éloquemment combattus.

« Si tout doit finir avec nous, si l'homme ne doit rien attendre après cette vie, et que ce soit ici notre patrie, notre origine, et la seule félicité que nous pouvons nous promettre, pourquoi n'y sommes-nous pas heureux? Si nous ne naissons que pour les plaisirs des sens, pourquoi ne peuvent-ils nous satisfaire, et laissent-ils toujours un fonds d'ennui et de tristesse dans notre cœur? Si l'homme n'a rien au-dessus de la bête, que ne coule-t-il ses jours comme elle, sans souci, sans inquiétude, sans dégoût, sans tristesse, dans la félicité des sens et de la chair? Si l'homme n'a point d'autre bonheur à espérer qu'un bonheur temporel, pourquoi ne le trouve-t-il nulle part sur la terre? D'où vient que les richesses l'inquiètent; que les honneurs le fatiguent; que les plaisirs le lassent; que les sciences le confondent et irritent sa curiosité, loin de la satisfaire; que la réputation le gêne et l'embarrasse; que tout cela ensemble ne peut remplir l'immensité de son cœur, et lui laisse encore quelque chose à désirer? Tous les autres êtres, contents de leur destination, paraissent heureux à leur manière, dans la situation où l'auteur de la nature les a placés. Les astres, tranquilles dans le firmament, ne quittent pas leur séjour pour aller éclairer une autre terre; la terre, réglée dans ses mouvements, ne s'élance pas en haut pour aller reprendre leur place; les animaux rampent dans les campagnes, sans envier la destinée de l'homme qui habite les villes et les palais somptueux; les oiseaux se réjouissent dans les airs, sans penser s'il y a des créatures plus heureuses qu'eux sur la terre. Tout est heureux, pour ainsi dire, tout est à sa place dans la nature : l'homme seul est inquiet et mécontent; l'homme seul est en proie à ses désirs, se laisse déchirer par des craintes, trouve son supplice dans ses espérances, devient triste et malheureux au milieu de ses plaisirs; l'homme seul ne rencontre rien ici-bas où son cœur puisse se fixer.

« D'où vient cela? O homme! ne serait-ce point parce que vous êtes ici-bas déplacé; que vous êtes fait pour le ciel, que votre cœur est plus grand que le monde; que la terre n'est pas votre patrie, et que tout ce qui n'est pas Dieu n'est rien pour vous? »

Ce que dit Massillon du vide que toutes les choses humaines laissent dans le cœur de l'homme a été différemment exprimé, et avec des conséquences différentes, par les philosophes et les poëtes de tous les temps, depuis Lucrèce, Sénèque, Juvénal, jusqu'à Pascal, Corneille et Addison. Ce dernier, dans la tragédie de *Caton*, fait raisonner ce stoïcien patriote précisément comme notre orateur : il lui fait dire dans cet admirable monologue que Voltaire a imité plutôt que traduit :

Oui, Platon, tu dis vrai, notre âme est immortelle :
C'est un dieu qui lui parle, un dieu qui vit en elle.
Et d'où viendrait, sans lui, ce grand pressentiment,
Ce dégoût des faux biens, cette horreur du néant?
Vers des siècles sans fin je sens que tu m'entraînes;
Du monde et de mes sens je vais briser les chaînes,
Et m'ouvrir, loin d'un corps dans la fange arrêté,
Les portes de la vie et de l'éternité.

Ce sentiment, que l'on retrouve partout, n'est pas, il est vrai, une démonstration métaphysique; mais c'est ce qu'on appelle, en philosophie, une probabilité morale, qui est bien près de l'évidence.

Nous avons encore de Massillon des *Paraphrases de psaumes*, où il a répandu les richesses d'une diction aussi poétique que l'original, et les sentiments d'une humilité pénitente et résignée dont ces psaumes sont remplis. On y a joint des *Discours synodaux*, instructions particulièrement adressées aux curés de son diocèse, et dont le ton, toujours aussi simple que le sujet le comporte, se ressent toujours de cette élégance naturelle à l'auteur, et qui ne l'abandonne jamais, même dans les détails familiers où les circonstances l'obligeaient d'entrer. La célébrité de son nom a fait recueillir aussi jusqu'aux mandements qu'il publiait à propos des événements publics qui exigent de l'Église des prières et des actions de grâces. Nous avons eu de nos jours, en ce genre, des morceaux qui étaient de véritables ouvrages, remarquables par un talent qui apparemment n'avait pas eu jusque-là d'autres occasions de se manifester. Ceux de Massillon sont d'un homme qui n'a point de réputation à acquérir, et qui n'a rien à dire que ce qui est de son sujet : ils sont la plupart aussi courts qu'une lettre, et ne contiennent que ce qui est nécessaire. Mais ce qu'il nous a laissé de plus intéressant après ses sermons, ce sont ses *Conférences* : il appelle ainsi des discours adressés aux jeunes ecclésiastiques qu'il dirigeait dans le séminaire de Saint-Magloire, dont il était supérieur. Ces excellents discours sont encore de véritables sermons, qui ne diffèrent guère des autres que parce qu'ils se rapportent tous à un même ordre de la société; et ce que le *Petit Carême* est pour les grands et les rois, les *Conférences* le sont pour les ministres de l'Église. Massillon n'a nulle part déployé davantage ce sévère amour de la vérité et du devoir qui a tant honoré en lui son ministère. Il paraît sentir que l'honneur du clergé intéresse le sien, et il n'en est que zélateur plus ardent des maximes qu'il est chargé de lui prêcher, et censeur plus inflexible des abus, des

désordres, des vices qui les contredisent. Le moindre de ces abus est d'abord l'inutilité à laquelle semblent se vouer ceux qui n'ont embrassé l'état ecclésiastique que pour en recueillir les avantages. Que ceux qui ont oublié qu'à l'exception des hommes attachés au service des autels et à la conduite des âmes, la prière est le devoir de tous, et n'est l'état de personne; que ceux-là se jugent sur ces paroles de Massillon :

« Dans le monde même, chacun dans son état a des devoirs et des fonctions qui occupent une partie de sa vie : le magistrat, l'homme de guerre, le père de famille, le marchand, l'artisan, la vie de tous ces différents genres de citoyens est mêlée d'occupations sérieuses; ils ont tous des heures, des jours, des temps destinés aux fonctions pénibles de leur profession. Le prêtre mondain seul, au milieu du monde, est le plus inutile et le plus désoccupé qui soit sur la terre; le prêtre seul, dont tous les moments doivent être si précieux à l'Église, dont les devoirs sont si sérieux et si étendus, dont les soins doivent augmenter à mesure que les vices des hommes se multiplient; le prêtre seul n'a aucune fonction parmi les hommes, passe ses jours dans un vide éternel, dans un cercle d'inutilités frivoles; et la vie qui aurait dû être la plus occupée, la plus chargée de devoirs, la plus respectée, devient la vie la plus vide et la plus méprisable. »

Il faut lire le discours qui a pour titre, *de l'Ambition des Clercs*. C'est là qu'il tonne contre cet impérieux préjugé qui voudrait attribuer les grands biens et les dignités de l'Église à une seule classe d'hommes, comme une espèce de patrimoine qui leur appartient :

« Que produit-on aujourd'hui comme un titre qui donne droit aux honneurs et au ministère redoutable du temple? Le nom et la naissance, comme si en Jésus-Christ on distinguait le noble et le roturier, comme si la chair et le sang devaient posséder le royaume de Dieu et l'héritage de Jésus-Christ; comme si le vain éclat d'un nom qui n'a peut-être commencé à être illustre que par les crimes et l'ambition de vos ancêtres, devait vous donner avec leur sang l'humilité, la pudeur, le zèle, l'innocence, la sainteté qu'ils n'eurent jamais eux-mêmes; comme si une distinction tout humaine, qui traîne après soi l'orgueil, la mollesse, le luxe, les profusions, des mœurs toujours opposées à l'esprit de votre ministère, devait elle-même vous en rendre dignes. Non, mes frères, l'Église n'a pas besoin de grands noms, mais de grandes vertus [1]. La noblesse que demande la sublimité de vos fonctions est une noblesse d'âme, un cœur héroïque, un courage sacerdotal, que les menaces, les promesses, la faveur et la disgrâce du monde trouvent également inébranlable. La seule roture qui déshonore votre ministère, c'est une vie souillée de mœurs profanes, des penchants mondains, un cœur lâche et rampant, qui sacrifie la règle et le devoir à des faveurs humaines, et qui, ne cherchant qu'à plaire aux hommes, ne mérite plus, non-seulement d'être ministre, mais même serviteur de Jésus-Christ. Depuis que les césars et les maîtres du monde se sont soumis au joug de la foi, l'Église a assez d'éclat extérieur; elle n'a pas besoin d'en emprunter de ses ministres; la protection des souverains assure sa tranquillité, et lui conserve le respect et l'obéissance des peuples : voilà à quoi les puissances de la terre lui sont utiles. Mais la noblesse et la grandeur humaine de ses ministres lui sont à charge; il faut qu'elle en soutienne le faste et l'orgueil, et qu'un bien consacré à des usages saints, et destiné à soulager des misères réelles, soit employé à décorer le fantôme du nom et de la naissance. Aussi ses fondateurs et ses plus illustres pasteurs furent d'abord pris d'entre le peuple; les siècles de sa gloire furent les siècles où ses ministres n'étaient que la balayure du monde; elle a commencé à dégénérer depuis que les puissants du siècle se sont assis sur le trône sacerdotal, et que la pompe séculière est entrée avec eux dans le temple. »

Sans doute Massillon ne veut pas dire que la noblesse soit un titre d'exclusion; il s'en explique positivement, et ajoute même que c'est pour l'Église une décoration de plus, quand les talents et les vertus se joignent à la naissance; mais il affirme que toute seule elle n'est pas un titre. Un cardinal de Noailles édifia le clergé de France par sa piété, un Fénelon l'illustra par ses talents; mais Bossuet, Massillon, Fléchier, Mascaron, qui l'ont aussi honoré et servi avec autant d'utilité que d'éclat, étaient des hommes sans naissance. Celle de Fléchier était même si obscure, qu'un de ses confrères se crut en droit de la lui reprocher. On sait la réponse de Fléchier : *Il y a toute apparence que, si votre père avait été ce qu'était le mien, vous ne seriez pas ce que je suis.*

Le discours sur l'*Usage des revenus ecclésiastiques* offre quelque chose de plus frappant; il ressemble à une prophétie qui n'a été que trop vérifiée.

« Le maniement des revenus ecclésiastiques n'est qu'une simple dispensation, puisque ce sont des fonds publics pour ainsi dire destinés à servir de ressource aux calamités publiques : nos besoins une fois mesurés avec la religion, et retranchés, le reste n'est plus à nous, n'est plus qu'un bien étranger qu'on met en dépôt entre nos mains.... Nous ne saurions avoir d'autre droit sur les biens sacrés que celui que nous ont donné les fidèles qui s'en sont dépouillés entre nos mains. Ces pieuses donations renferment une espèce de traité fait entre eux et nous, qui a ses conditions et ses réserves inséparablement attachées à la nature des biens qu'ils nous ont laissés. Si nous violons les conditions de ce traité, nous sommes déchus du droit que nous avions aux biens que ce traité saint et sacré nous assure. Or, n'est-il pas vrai que, s'ils nous ont préférés à leurs proches, ce n'a été que par un sentiment de religion, que pour mettre à couvert entre nos mains le patrimoine des pauvres, qui

[1] Voltaire, dans *Rome sauvée*, a encore pris cela mot à mot :

Faut-il des noms à Rome? Il lui faut des vertus.

n'eût pas été en sûreté au milieu des révolutions et de la cupidité des familles.... Si ces fondateurs venaient à reparaître au milieu de nous, à voir l'usage que la plupart des ministres font des biens offerts à nos temples... s'ils les voyaient dissiper dans l'oisiveté, dans la bonne chère et les plaisirs, un bien destiné à tant de pieux usages; s'ils voyaient ces abus et ces scandales, ne nous appelleraient-ils pas en jugement? ne demanderaient-ils pas à rentrer en possession de ces héritages qu'ils avaient cru consacrer à la religion et à la piété, et qu'ils verraient employés à des usages mondains et profanes?... Et n'accusons pas le monde de nos abus; rendons-lui justice : ce monde lui-même, tout corrompu qu'il est, blâme en secret, dans les pasteurs et les ministres, ce faste et ces profusions dont il semble leur faire honneur. Il est le premier et le plus rigide censeur d'un abus qui paraît son ouvrage; tout aveugle et injuste qu'il est, il respecte encore assez la majesté de la religion pour comprendre que ses ministres doivent l'honorer plutôt par la sainteté de leur vie que par la pompe qui les environne; il sent le ridicule et l'indécence d'un faste attaché à un état saint et à l'usage d'un bien consacré à la piété et à la miséricorde. Les plus mondains eux-mêmes sont indignés, scandalisés de voir servir au luxe, à la sensualité, à l'intempérance, et à toutes les pompes du siècle, des richesses prises sur l'autel. Ils blâment la simplicité de leurs pieux ancêtres, d'avoir laissé des biens si considérables aux églises pour nourrir la mollesse, la vanité et le faste des ministres, et de n'avoir diminué les possessions et les héritages de leurs maisons que pour augmenter les abus et les scandales de l'Église. Ils disent que ces biens sortis de leurs maisons auraient été plus utilement employés à l'éducation de leurs enfants, et à les mettre en état de servir la patrie, qu'à nourrir le faste et l'oisiveté d'un clerc inutile à l'Église et à l'État. Ils se plaignent que les clercs tout seuls vivent dans l'opulence, tandis que tous les autres états souffrent, et que le malheur des temps se fait sentir au reste des citoyens. L'hérésie, en usurpant, dans le siècle passé, les biens consacrés à l'Église, n'allégua point d'autre prétexte : l'usage profane que la plupart des ministres faisaient des richesses du sanctuaire l'autorisa à les arracher de l'autel, et à rendre au monde des biens que les clercs n'employaient que pour le monde; et qui sait si le même abus qui règne parmi nous n'attirera pas un jour à nos successeurs la même peine? »

Je m'arrête sur les citations, car il faut mettre des bornes à tout, et même au plaisir d'admirer. Pourrais-je, d'ailleurs, mieux finir que par une leçon devenue depuis si mémorable, pour avoir été alors inutile?

CHAPITRE II.

SECTION PREMIÈRE. — Histoire.

L'histoire fut généralement une des parties faibles du dernier siècle, et l'a même été du nôtre : dans l'un, par le défaut de philosophie; et dans l'autre, par l'abus.

Ce n'était pas assez que Bodin eût examiné les différentes espèces de gouvernement dans son *Traité de la République*, qui a été le germe de *l'Esprit des Lois*; que Barbeyrac traduisît et commentât Grotius et Puffendorf, les plus fameux publicistes étrangers : ces ouvrages, quoiqu'ils ne fussent ni sans mérite ni sans utilité, offraient plus d'érudition et de scolastique que de résultats lumineux et d'idées usuelles; on y chercherait en vain le talent nécessaire en ce genre, celui de mettre à la portée de tout lecteur un peu instruit ce qui intéresse tous les citoyens, et d'enseigner aux peuples et à ceux qui les gouvernent leurs véritables intérêts.

L'enthousiasme, d'ailleurs très-naturel, qu'avait inspiré Louis XIV, et qui enfanta tant de merveilles, eut aussi son excès, et par une conséquence ordinaire, ses inconvénients. En exaltant les âmes, il troubla un peu le jugement : nous en avons la preuve dans les plus grands esprits de ce temps. On s'accoutuma trop à légitimer tout ce qui était brillant, et à soumettre la raison à l'opinion du maître, parce que le maître était grand : mais le maître était faillible, et jamais ne se vérifia mieux ce vers d'un ancien :

Regis ad exemplum totus componitur orbis.
L'exemple du monarque est la loi de la terre.

De là tant d'histoires plus louangeuses que véridiques, et plus d'une fois les préjugés mis à la place de la raison. De là aussi, comme par contre-coup, le défaut contraire dans les écrits du parti opposé, ceux des protestants, qui ne sont guère que des satires. En total, on oubliait trop qu'il ne fallait pas écrire l'histoire pour un roi, mais pour une nation; que le despotisme, qui peut paraître de la grandeur dans un règne éclatant, n'est plus que de la tyrannie dans un règne vulgaire; et que sans même attendre cette époque, ce qui semblait de la dignité dans les succès n'était plus que l'orgueil au milieu des maux publics. Il importait donc d'opposer de bonne heure à l'arbitraire justifié par la fortune les principes d'un bon gouvernement et d'une saine législation, qui seuls sont de tous les temps, et qui font la sécurité des rois comme celle des peuples. Loin de faire de ces éléments du bonheur général les éléments de l'histoire, les écrivains ne s'occupaient que de combats et de triomphes, traçaient des portraits de fantaisie, coloriés par l'adulation ou par la haine; et parmi toutes ces peintures multipliées sans mesure et sans choix, parmi ces portraits de tant de princes remplacés les uns par les autres, disparaissait la figure principale qui aurait dû dominer sur toutes les autres, celle de la nation.

Des préjugés particuliers étaient encore un obstacle de plus à la perfection du genre historique. Parmi ceux qui s'y dévouaient, on comptait des hommes qui engagés dans une profession toujours respectable, mais en même temps attachés à l'esprit de corps, qui n'est pas toujours irrépréhensible, étaient trop gênés dans leurs fonctions d'historiens par les convenances de leur état, ou trop assujettis à ses intérêts temporels et à ses prétentions particulières. Ce sont autant d'écueils difficiles à éviter pour un ecclésiastique ou un religieux qui écrit l'histoire. On s'en est aperçu dans le siècle dernier, et même dans le nôtre. Ceux qui ont échoué à cet écueil peuvent avoir une excuse; mais ceux qui s'en sont préservés n'en ont que plus de mérite.

Les recherches d'érudition ne sont que les matériaux de l'histoire : la vie monastique est aussi favorable aux uns qu'elle semble par elle-même éloignée de l'autre. L'érudition ne s'exerce que sur les livres, et demande surtout du temps et de la patience : aussi les Mabillon, les Montfaucon, les Pétau, les Lecointe, et d'autres savants laborieux, furent véritablement utiles en débrouillant la chronologie, en éclaircissant les difficultés des anciens manuscrits et les ténèbres des anciens monuments; et ils ont eu jusqu'aujourd'hui des successeurs dans ce genre de travail très-estimable, et qui demande une sagacité particulière. C'est surtout en posant ces premiers fondements des connaissances historiques que le dernier siècle a rendu des services au nôtre, qui a commencé d'en profiter. Nous devons aussi beaucoup, pour ce qui regarde en particulier l'histoire de France, à Cordemoy, à le Valois, à Godefroy, à le Laboureur, etc., et ce n'est qu'en les suivant que le père Daniel rectifia les nombreuses erreurs où était tombé, dans les premières races, Mézeray, qui n'avait point puisé dans les meilleures sources. Mais c'est à peu près le seul mérite de cette grande histoire de Daniel, qui fut d'abord en vogue, et qui est depuis longtemps dans le rang des compilations qu'il ne faut consulter qu'avec défiance, et qu'on ne peut guère lire sans ennui. Daniel, à compter de la troisième race, et surtout du siècle de Louis XI, manque de véracité, dissimule ou dénature ce qu'il y a de plus essentiel; et du moment où les jésuites paraissent sur la scène du monde, il écrit moins les annales de chaque règne que le panégyrique ou l'apologie de son ordre, surtout dans ce qui concerne les temps de la Ligue et de notre Henri IV. Sa diction, d'ailleurs, manque trop souvent d'élégance et de noblesse.

Le père d'Orléans, que Voltaire, dans le temps de ses complaisances pour les jésuites, appelait *un écrivain éloquent*, a effectivement un peu plus de force dans le style que Daniel; mais cette force est très-momentanée : on ne l'aperçoit que dans quelques morceaux travaillés avec plus de soin que le reste, et sa manière habituelle est inégale et incorrecte. Son talent était au-dessous de son sujet, et son caractère ne l'élevait pas au-dessus des circonstances. Ce n'était pas au moment où Louis XIV était le protecteur de Jacques II, qu'un jésuite pouvait saisir l'esprit des *révolutions* du gouvernement anglais. Il eut alors la dangereuse confiance de les pousser jusqu'au détrônement de ce même Jacques II, et ne nous a laissé qu'un plaidoyer contre les protestants, et une apothéose de Louis XIV.

Mézeray du moins n'était pas flatteur : il avait même un fonds d'humeur satirique qui se fait sentir dans ses écrits. Il aimait la vérité, mais il ne la cherchait pas avec assez de soin; et, soit négligence, soit misanthropie, il adopte très-légèrement les inculpations hasardées et les soupçons vagues. A ce défaut près, il juge sainement les hommes et les choses, mais il ne sait ni approfondir les idées ni peindre les objets. Sa narration ne manque pas de naturel, elle plaît même par un ton de franchise; mais elle est dénuée d'agrément et d'intérêt. Incapable de rien soigner, et le style encore moins que tout le reste, Mézeray a écrit son histoire comme une conversation négligée.

Quoiqu'il ait terminé son ouvrage au règne de Henri IV, il éprouva le danger d'écrire l'histoire, même des temps éloignés, dans un pays où n'est pas encore établie cette liberté de penser, qui, restreinte dans des bornes raisonnables, c'est-à-dire dans le respect des lois sociales, est une des conditions indispensables pour remplir les devoirs d'un historien. Mézeray, ennemi mortel des exactions, s'était élevé avec force contre les abus de la taille arbitraire, et surtout de la gabelle, de cet impôt contre nature, que la sagesse de notre souverain [1] a, dans ses édits, qualifié de *désastreux*, et dont sa bonté paternelle permet d'espérer l'abolition. Voici ce qui est rapporté à ce sujet dans la Vie de Mézeray :

« M. Colbert donna ordre à M. Perrault, de l'Académie française, d'aller trouver Mézeray de sa part, et de lui dire que le roi ne lui avait pas donné une pension de 4,000 liv. pour écrire avec si peu de retenue; que ce prince respectait trop la vérité pour exiger de ses historiographes qu'ils la déguisassent par des motifs de crainte ou d'espérance, mais qu'*il ne prétendait pas aussi qu'ils se donnassent la licence de réfléchir sans nécessité sur la conduite de ses ancêtres, et sur une politique établie depuis long-*

[1] Tout ce morceau sur l'histoire a été écrit au commencement de 1789, et n'est pas moins applicable à d'autres circonstances.

temps, et confirmee par les suffrages de toute la nation. »

La suppression des appointements d'historiographe fut bientôt la suite de cette semonce, dont les termes sont remarquables. On y regarde comme une *licence* de *réfléchir sur la conduite des rois ancêtres* du roi régnant. Il est vrai qu'on ajoute ces mots, *sans nécessité*. Mais que signifient-ils? Il n'y a jamais *nécessité de réfléchir*, si ce n'est celle de s'acquitter de ses obligations d'historien, dont la première est de dire aux souverains qui sont dans la tombe les vérités que l'on a coutume de cacher à ceux qui sont sur le trône. L'histoire est évidemment déchue du plus beau de ses priviléges, celui d'être l'instruction des rois, si l'on défend qu'ils soient justiciables de son tribunal; et réduire les historiens à l'emploi de narrateurs, c'est ôter l'usage de la raison à ceux qui sont d'autant plus autorisés à s'en servir, qu'ils ne l'exercent qu'à juger les morts pour l'utilité des vivants.

Il n'est pas moins singulier d'appeler une *politique confirmée par les suffrages de la nation* les accroissements progressifs et arbitraires de la taille et de la gabelle, impôts originairement passagers, qui ne sont devenus perpétuels qu'avec le temps, et qui excitèrent tant de fois les plaintes de la nation assemblée. Rien n'est moins politique que la surcharge illégale des impositions : car elle produit une détresse habituelle qui finit par rendre la perception très-coûteuse, par les contraintes illusoires, par l'insolvabilité; et par la rendre, en dernier résultat, impossible. Le possesseur qui veut faire prospérer sa terre se gardera bien d'appauvrir et de vexer ses fermiers et ses vassaux.

Il est vrai que Mézeray, dépouillé de sa pension, écrivit ces mots sur un sac : « *Voici le dernier argent que j'ai reçu du roi : aussi depuis ce temps, n'ai-je jamais dit du bien de lui.* »

L'humeur de l'historiographe est aussi mal entendue que celle du ministre. L'un aurait dû sentir qu'en laissant à l'écrivain payé le droit de censure, il purifiait les louanges; l'autre que, cessant d'être payé, il gagnait en autorité ce qu'il perdait en revenu.

Mais, d'après ce qui lui arriva, est-il étonnant que la plupart des historiens ne fussent que des gazetiers ou des rhéteurs? Parmi ces derniers, il faut ranger Maimbourg l'ex-jésuite, historien des croisades; Varillas, qui est plutôt un romancier qu'un historien; presque tous les biographes et les compilateurs de l'histoire ancienne, qui ont écrit dans le goût du père Catrou.

Vertot connut mieux le style de l'histoire; il sait écrire et narrer avec élégance et intérêt. Ses ouvrages sont encore lus, et ses *Révolutions romaines* sont fort estimées. Cependant je leur préfèrerais ses *Révolutions de Portugal*, quoiqu'il n'ait pas toujours écrit sur des mémoires fidèles; et surtout celles de Suède, s'il eût apporté autant de soin à la connaissance des mœurs et du gouvernement qu'à embellir le récit des faits par les grâces de l'élocution.... Quant à ce qu'il a écrit sur les Romains, la supériorité des auteurs anciens, qu'il traduit le plus souvent, fait trop sentir à ceux qui les connaissent ce qui reste à désirer chez lui. Il n'a su s'approprier, ni l'esprit judicieux de Polybe, qui instruit toujours, ni le pinceau de Salluste, qui nous fait connaître les caractères. Quelquefois même Vertot, entre deux originaux qu'il peut suivre, ne choisit pas le meilleur, et traduit Denys d'Halicarnasse, lorsqu'il pourrait prendre les plus beaux morceaux de Tite-Live.

Son *Histoire de Malte* tient un peu du roman, soit par les longues et poétiques descriptions de combats et d'assauts, soit par les embellissements de pure imagination qu'il se permettait d'y ajouter, avec si peu de scrupule, qu'ayant reçu de nouveaux mémoires très-authentiques sur le siége de Malte, il n'en fit aucun usage, et se contenta de dire : *C'est trop tard, mon siége est fait.*

On a fait le même reproche à l'abbé de Saint-Réal, sur la *Conjuration de Venise*, mais avec moins de preuves, et peut-être parce que les détails d'une conspiration aussi singulière que celle qu'il écrivait ont naturellement une teinte un peu romanesque. Quoi qu'il en soit, c'est le seul écrivain du dernier siècle qui ait su donner à l'histoire cette espèce de forme dramatique qu'elle comporte, lorsqu'on sait y mettre la mesure convenable, et qui nous attache dans les historiens grecs et romains. Je n'irai pas jusqu'à l'égaler à Salluste, dont il n'a pas la concision nerveuse; mais il est sûr qu'il se rapproche beaucoup de ce modèle qu'il s'était proposé, et qu'il sait, comme lui, donner une physionomie à ses personnages, et jeter dans une narration vive et rapide des réflexions qui occupent le lecteur sans le distraire du récit.

Ce qu'il a écrit sur les Gracques n'est pas, ce me semble, d'un aussi bon esprit, et eut beaucoup moins de succès. Le titre seul annonce la partialité : il qualifie de *conjuration* l'entreprise généreuse de ces deux illustres citoyens, que les auteurs latins les plus partisans de l'aristocratie romaine appellent, à la vérité, des séditieux, mais non pas des *conspirateurs* et se gardent bien de confondre

avec des brigands tels que les Catilina, les Cinna et les Carbon. Il se peut que les réformes qu'ils projetaient ne fussent pas sans quelque danger, et demandassent plus de précautions; que la résistance furieuse qu'ils éprouvèrent les ait portés eux-mêmes plus loin qu'ils ne voulaient aller; je ne doute pas non plus qu'ils n'eussent dessein de s'agrandir, mais par des voies nobles et républicaines.

Surtout je ne puis imaginer qu'ils aspirassent en aucune manière à la royauté, comme Saint-Réal paraît le supposer sans aucune preuve. Et s'ils ont été aussi cruellement égorgés que lâchement trahis, ce n'est pas une raison pour calomnier leur mémoire.

Je n'ai pas plus de foi à ses Considérations sur Antoine et sur Lépide, dont il veut faire de grands hommes, contre le témoignage de tous les historiens, qui nous montrent l'un comme un brave lieutenant de César, qui n'avait que les qualités et les vices d'un soldat, mais d'ailleurs rien de grand dans le caractère, et qui fut redevable de sa fortune à l'attachement que les légions conservaient pour la mémoire du dictateur, et à l'espérance qu'elles conçurent de s'enrichir sous un général qui leur abandonnerait tout; l'autre, comme un homme très-médiocre de tout point, qui n'avait pour lui que l'illustration d'un des plus grands noms qu'il y eût à Rome, et que les circonstances portèrent un moment à un degré d'élévation dont il tomba sur-le-champ dès qu'il fallut la soutenir par lui-même.

Saint-Réal, amateur des paradoxes historiques, s'efforce de rabaisser Auguste au-dessous de sa valeur, comme il voulait relever Antoine et Lépide. Il s'étend sur les cruautés si connues du triumvirat, que personne ne conteste ni n'excuse. Mais trente années d'un règne doux et modéré prouvent de deux choses l'une, ou qu'Auguste n'avait été cruel que par un calcul d'ambition et de politique, ou que, s'il l'était par caractère, il eut ensuite assez de force d'esprit pour vaincre le naturel. Il n'est pas vrai non plus qu'il manquât absolument de valeur; il fit voir en plus d'une occasion le courage guerrier, et ce qui est plus rare, le courage qui dicte une grande résolution dans un grand danger. Enfin, le résultat de l'abbé de Saint-Réal, *il fut fort ambitieux, dissimulé et fort heureux*, en ferait un homme très-ordinaire; et ce n'est pas avec ces seuls moyens que l'on peut faire une si grande révolution et accoutumer en si peu de temps au gouvernement absolu le peuple le plus amoureux de sa liberté. Je crois qu'Auguste n'eut rien dans un degré supérieur que les lumières de l'esprit, la politique, et la connaissance des hommes; mais c'est un peu plus que de la dissimulation, et il ne fallait pas moins pour assujettir l'empire romain, et savoir le gouverner.

Il s'offrirait beaucoup de remarques à faire sur ses différents Traités historiques, où il cherche plutôt des idées singulières que des idées justes. Mais surtout je trouve peu digne de l'auteur d'un aussi bon ouvrage que la *Conjuration de Venise*, d'avoir contribué plus qu'aucun autre à accréditer un genre de composition aussi frivole que celui de ces Nouvelles historiques, qui furent si longtemps à la mode dans son siècle, et qui heureusement sont tombées dans le nôtre. C'est une corruption de l'histoire, inconnue aux anciens, et qui caractérise la légèreté des modernes, que de défigurer par un vernis romanesque des faits importants et des noms célèbres, et de mêler la fiction à la réalité. *D. Carlos* et *Épicharis* sont dans ce goût. C'est un étrange projet que de nous donner les billets galants de Néron, et de s'égayer en inventions de la même espèce sur une aventure aussi tragique que celle du fils de Philippe II : un Tacite en aurait tiré un autre parti.

Saint-Réal, quoique né à Chambéry, écrivait en français avec assez d'élégance, mais non pas avec une pureté soutenue ni avec un goût sûr. C'était, ainsi que Saint-Évremond, un bel-esprit qui se pliait aisément à différents genres, mais bien plus solide et plus instruit que Saint-Évremond, quoique, en exceptant sa *Conjuration de Venise,* on ne trouve rien chez lui au-dessus du médiocre.

C'était bien autre chose qu'un bel-esprit que ce Bossuet, si supérieur dans ses oraisons funèbres : il ne l'est pas moins dans son *Discours sur l'Histoire universelle,* d'autant plus admirable, que l'éloquence de l'orateur ne prend jamais la place de celle de l'historien; mais il possède l'une comme l'autre. Nous n'avons en français rien de mieux écrit que cet ouvrage, qui n'avait point de modèle.

Voltaire a dit très-ridiculement que Bossuet *n'a été que l'historien du peuple juif.* Non : il a été celui de la Providence, et personne n'en était plus digne que lui. Personne, sans exception, n'a mieux saisi l'enchaînement des causes secondes, quoiqu'il les rapporte toujours à la cause première. Chez lui, tout est conséquent, et ses résultats moraux tirent leur évidence des faits. Sa pensée marche avec les temps et les événements, depuis la naissance du monde jusqu'à nous, et jette à tout moment des traits de lumière qui éclairent tout, et font tout voir, les siècles, les hommes et les choses.

Il est honorable pour le christianisme que ce soit un prêtre qui ait fait l'histoire de l'Église, et qu'il

l'ait faite en vrai philosophe et en vrai chrétien. Ces deux titres, loin de s'exclure, se rapprochent et se fortifient l'un par l'autre, dès qu'ils sont dans leur vrai sens; et l'abbé Fleury en est la preuve. On n'a pas une piété plus vraie ni plus éclairée : plus il aime la religion, plus il sépare, dans son histoire, ce qui est de Dieu et ce qui est du monde; et on lui rend ce témoignage, que chez lui le prêtre n'a jamais nui à l'historien. Ses *Discours*, entremêlés d'abord dans son ouvrage, et réunis ensuite en un seul volume, ont été loués même par les ennemis de la religion. Ces louanges n'étaient que justes : ils les croyaient adroites, elles ne l'étaient pas. Fleury, en devançant leur censure sur tout ce que la corruption humaine a pu mêler à la sainteté d'une institution divine, leur ôtait le mérite, quel qu'il soit, d'un genre de critique très-facile, et gardait pour lui le mérite beaucoup plus rare de ne jamais confondre la chose avec l'abus. En se faisant juge impartial, il les avait convaincus d'avance de déclamation et de calomnie. Il dissimule d'autant moins les fautes, qu'il gémit plus sincèrement sur le scandale; et, dans tout ce que l'ignorance des peuples ou l'ambition des grands a pu produire de mal, au nom d'une religion qui ne fait et ne veut que le bien, le clergé et la cour de Rome n'ont point eu de censeur plus sévère, et ceux qui en ont été les calomniateurs forcenés se condamnaient eux-mêmes en louant l'abbé Fleury.

Au reste, son volumineux ouvrage, continué depuis sa mort, et dans le même esprit, quoique avec moins de talent, est plutôt une compilation qu'une histoire. Elle pourrait être élaguée considérablement sans y rien perdre, et serait beaucoup plus lue. On pourrait réduire les faits à l'essentiel, en prendre la substance, et laisser à Baronius, aux érudits, aux biographes, aux controversistes, les détails du martyrologe, les procès-verbaux des miracles, les disputes de hérésiarques, et les cahiers des conciles. En général, on ne distingue pas assez l'histoire de ce qui doit servir à la faire; et là-dessus les modernes on été longtemps moins judicieux que les anciens, et beaucoup moins sobres de paroles. Il est trop aisé et trop inutile de recueillir tout ce qu'on a lu. Le discernement consiste à laisser aux savants, ou à ceux qui veulent l'être, ce qui est de leur ressort, et à se resserrer dans ce qui convient au plus grand nombre des lecteurs, selon la nature des objets, et le degré d'intérêt et d'attention qu'ils peuvent y donner : c'est là l'esprit de l'histoire. Il est comme étouffé sous des monceaux de volumes; au lieu que, dans un espace borné, l'on recueille ce qu'il y a de substantiel et de fructueux.

Le style de Fleury, clair, simple et naturel, a un caractère de candeur qui va, s'il est permis de le dire, jusqu'à une sorte de bonhomie affectueuse, qui ne rabaisse point l'écrivain, et qui fait aimer et estimer l'homme.

On exige d'un historien qu'il entremêle avec habileté et avec goût le récit des faits, l'examen des mœurs et la peinture des hommes; qu'il nous indique leurs rapports, leurs liaisons, leur dépendance; qu'il raisonne sans pesanteur, qu'il raconte sans prolixité, qu'il décrive sans emphase. Nous voulons qu'il satisfasse la raison par des pensées, l'imagination par des tableaux, l'oreille par la diction. Tous ces devoirs sont, je l'avoue, difficiles à remplir. J'ai rappelé le peu que nous eûmes, dans le dernier siècle, d'historiens estimables à plusieurs égards; et vous voyez qu'en mettant de côté Bossuet, comme un homme à part, il s'en faut qu'aucun d'entre eux ait réuni toutes ces qualités. Il ne paraît pas que l'on se fût fait une idée exacte et complète de ce genre de composition, l'un des plus importants que le talent puisse embrasser : on ne s'était pas représenté assez fidèlement quel doit être l'homme qui peint les siècles, qui assemble en esprit les générations passées et futures, pour dire aux unes ce qu'elles ont été, et aux autres ce qu'elles doivent être.

Souvent on a demandé pourquoi la lecture des histoires anciennes est généralement beaucoup plus agréable et plus attachante que celle des histoires modernes. Cette différence ne vient pas seulement, comme on l'a cru, de la supériorité des sujets et de la nature des faits historiques; elle vient encore, il faut l'avouer, de l'excellence des écrivains qui ont travaillé sur l'histoire grecque et romaine. La nôtre (pour ne parler que de celle-là) est sèche et embrouillée sans doute dans les premiers temps; elle est barbare pour le fond des choses, et pauvre de matériaux. Mais en avançant dans la seconde, et surtout dans la troisième race, le sujet devient fécond et intéressant, et les secours ne manquent pas plus que le sujet. Croit-on que l'époque singulière des croisades, ce mélange de l'Europe et de l'Asie, ce genre d'héroïsme pieux et guerrier, qui n'a point d'exemple dans l'antiquité; que le siècle de Charles-Quint et de François Ier, le mouvement de l'esprit humain et les secousses du monde politique au temps de ce qu'on appelle la Réforme; que la Ligue, si fertile en grands crimes et en grands hommes, ne fussent pas des tableaux aussi intéressants qu'ils sont neufs, s'ils étaient coloriés par la main d'un Tite-Live, ou d'un Salluste, ou d'un Tacite? Le malheur de nos historiens, pour la plu-

part, a été de n'être ni peintres, ni philosophes, ni hommes d'État; et ceux de l'antiquité avaient au moins un de ces caractères : plusieurs les ont réunis.

Il y eut du moins dans le genre historique une partie qui fut très-perfectionnée dans le dernier siècle : c'est celle qu'on nomme la critique (car ce mot s'applique au jugement qui s'exerce sur l'histoire, comme à celui qui a pour objet les ouvrages de goût et d'imagination). Les bons critiques en histoire sont ceux qui savent discerner les pièces authentiques des pièces supposées, celles qui méritent créance et celles qui n'en méritent point; peser et concilier les témoignages, choisir les autorités, vérifier les dates, éclaircir ou épurer les textes et les manuscrits. On conçoit qu'il est plus aisé et plus commun d'avoir de bons critiques que de bons historiens; ce qui dépend du travail et du discernement étant moins rare que ce qui demande du talent. On distingua dans cette classe un père Pagi, un Tillemont, un Casaubon : ils rectifièrent les innombrables méprises de Baronius, à qui pourtant l'on avait l'obligation d'avoir, dans le seizième siècle, débrouillé le premier le chaos de l'histoire ecclésiastique. Le père d'Avrigny marcha sur leurs traces avec plus de succès encore ; c'est à lui qu'on doit une suite chronologique des Annales de l'Église, depuis le commencement du dix-septième siècle jusqu'aux premières années du nôtre, qui ne laisse rien à désirer pour l'exactitude et la fidélité. Les *Mémoires pour l'Histoire universelle* du même siècle n'ont pas moins de ce mérite, et il y joint celui d'une diction nette et précise, sans aucune teinte de ce jésuitisme dont les Annales ecclésiastiques ne sont pas tout à fait exemptes. On peut citer dans le même genre l'*Histoire des Juifs*, l'*Histoire de l'Église*, l'*Histoire des Provinces-Unies*, toutes trois de Basnage de Beauval, le plus célèbre de cette famille réfugiée des Basnage, qui tous ont rendu des services aux lettres; l'*Histoire du Manichéisme*, par Beausobre; l'*Histoire des Conciles de Bâle, de Pise et de Constance*, par Lenfant. Tous ces écrivains protestants luttèrent contre les savants catholiques, dans ce genre de recherches, qui demande autant d'impartialité que d'érudition, et ne montrèrent pas toujours autant de l'une que de l'autre. Mais la sécheresse de leur style fait qu'ils sont plus estimés des gens de lettres qui cherchent l'instruction, que des gens du monde qui veulent y joindre l'amusement. C'est ce qui ôta beaucoup de son prix à l'*Histoire d'Angleterre*, de Rapin de Thoiras, quoique regardée comme la meilleure, même par les Anglais, du moins jusqu'à ce que le célèbre Hume * eût écrit. Mais, sans parler de ces locutions étrangères ou vieillies qui ternissent un peu ce qu'on appelle *le style réfugié*, aucun de ces auteurs n'a connu l'éloquence de l'histoire : leur principal mérite est de s'être préservés beaucoup plus que les autres de cet esprit de parti qui infecta les productions de tant d'écrivains de leur secte, autant pour le moins que celles de leurs adversaires. Il est fâcheux que le Vassor, fait pour valoir mieux que cette foule de libellistes aujourd'hui confondus dans le même oubli, les ait imités dans leurs emportements, et qu'il ait cru faire assez de ne pas les imiter dans leurs mensonges. Son *Histoire de Louis XIII* renferme, dans sa volumineuse prolixité, une multitude de faits curieux, mais il oublie entièrement qu'une histoire n'est pas un *factum*. Il déclame avec une animosité indécente contre Louis XIV; et s'il ne trompe guère sur les faits, il est très-souvent injuste pour les personnes. Il n'a pas su distinguer la sévérité judicieuse d'un historien de l'amertume virulente d'un satirique. La justice de l'histoire doit s'exercer comme celle des lois : l'une doit juger, comme l'autre doit punir, sans colère et sans passion; et c'est infirmer son propre jugement que de n'y pas porter cette raison tranquille et désintéressée, qui est la première disposition pour bien juger.

On ne peut mettre que dans la classe des savants en recherches historiques le comte de Boulainvilliers et l'abbé Dubos. Leur érudition n'a pas été dirigée par un jugement sain : il y a, dans ce qu'ils ont écrit sur l'*Histoire de France*, des vues et des lumières dont on peut profiter : mais ils sont le plus souvent égarés par l'esprit de système, aussi dangereux en histoire qu'en philosophie, et qui, dans l'une comme dans l'autre, commence par dénaturer les faits pour amener des résultats erronés. Heureusement les erreurs de ces deux écrivains ont été solidement réfutées par Montesquieu et le président Hénault, qui ont fait voir que Boulainvilliers et Dubos n'étaient, dans le genre de l'histoire, ni bons critiques ni bons publicistes.

SECTION II. — Les mémoires.

Les nombreux mémoires qui nous restent du dernier siècle offrent un plus grand fonds d'instruction, et surtout plus d'agrément que les historiens. Ils représentent plus en détail et plus naïvement les faits et les personnages; ils fouillent plus avant dans le secret des causes et des ressorts; et c'est avec leurs secours que nous avons eu, dans le siècle

* Voyez cet historien apprécié par M. Villemain, dans le *Tableau de la littérature au dix-huitième siècle*, IIIe leçon.

présent, de meilleurs morceaux d'histoire. Il est peu de lectures plus agréables, si l'on ne veut qu'être amusé; mais généralement il en est peu dont il faille se défier davantage, si l'on ne veut pas être trompé. Ce sont, il est vrai, des témoins qui vous apprennent les circonstances les plus secrètes; mais, si l'on veut s'assurer de la vérité, autant du moins qu'il est possible, il faut les confronter l'un à l'autre, et comparer les dépositions. S'il est difficile qu'un écrivain hors d'intérêt se garantisse de toutes les préventions naturelles à l'esprit humain, il l'est bien plus que celui qui a été un des acteurs dans les événements qu'il raconte se dépouille de toute partialité, se désintéresse absolument dans sa propre cause, qu'il ne soit jamais flatteur ou apologiste pour lui-même, ni ami ou ennemi pour les autres. Il y a même un danger de plus pour lui et pour ses lecteurs : il peut les tromper comme il se trompe, c'est-à-dire de très-bonne foi. Les mêmes passions, les mêmes intérêts qui ont dirigé sa conduite, peuvent encore conduire sa plume. Il y a plus : nous sommes assez disposés à écouter favorablement et à croire avec facilité celui qui nous raconte sa propre histoire. C'est une espèce de confidence qui sollicite notre amitié : il nous gagne dès la première page; et si nous n'y prenons garde, il nous met bientôt de moitié dans ses sentiments comme dans ses secrets.

Le premier motif de confiance qui doit balancer ces considérations, c'est le caractère connu de l'auteur; ensuite l'attention à s'oublier soi-même, pour ne montrer les choses que comme elles sont. C'est ce double motif de crédibilité qui rend si précieux les Mémoires de Jeannin, de Villeroy, de Torcy; ceux de Turenne, malheureusement trop courts; les lettres du cardinal d'Ossat. C'est là que la véracité présumée dans la personne a été constatée par tous les témoignages. Les Mémoires de Sully, rédigés par ses secrétaires, et revus par l'abbé de l'Écluse, ont l'avantage de faire connaître et par conséquent de faire aimer notre Henri IV plus qu'aucune des histoires que l'on ait faites de ce grand homme; ils sont fidèles dans tous les faits essentiels : mais la tournure d'esprit de l'auteur, où il entre volontiers un peu de complaisance en sa faveur, et un peu de dureté pour les autres, avertit de ne pas voir toujours les hommes et les objets dans le même jour qu'il nous les présente. Il faut lire avec plus de précaution encore les Mémoires de la Fronde, dont plusieurs ont été composés par des gens d'esprit et de mérite, tels que la Rochefoucauld, Gourville, Bussy, la Fare, etc.; mais qui ne sont pas, à beaucoup près, purgés du levain de la faction. Celui que j'ai nommé le premier, comme le plus ingénieux et le meilleur écrivain, la Rochefoucauld, n'est pas plus exempt de préjugés en politique qu'en morale. L'avocat général Talon, bien moins agréable à lire, mérite beaucoup plus de confiance. Il faut dévorer l'ennui de ses Mémoires diffus, qui sont un amas de matériaux entassés sans choix et sans art, mais que l'esprit de vérité et de justice a rassemblés. C'était un excellent citoyen, un grand magistrat, un orateur même pour ce temps, où l'éloquence n'était pas encore épurée. On le voit assez par celle qui règne dans ses harangues; et, pour comprendre le grand effet qu'elles produisaient, attesté d'une voix unanime, il faut songer qu'il avait deux grands avantages : l'action, qui est nulle sur le papier, mais puissante sur un auditoire, et la vertu, qui animait ses paroles ainsi que son âme, et qui respire encore dans ses écrits, les plus utiles et les plus instructifs pour qui voudrait écrire l'histoire de ces temps malheureux. Il n'avait aucun talent pour ce genre; mais on lui pardonne tout en faveur des sentiments qu'il montre, de sa candeur, de son amour pour le bien public, qui le mettent au-dessus de l'esprit de corps, celui de tous dont il est le plus difficile de se défaire. Il déplore avec sincérité les égarements et les scandales de sa compagnie : et nul ouvrage ne fait mieux voir combien un corps de magistrature est par lui-même étranger à la science de l'administration; combien des hommes pour qui les formes sont toujours l'essentiel sont loin de l'esprit des affaires publiques, pour qui ces mêmes formes ne sont jamais qu'un accessoire de convention; enfin à quel point peut se dénaturer un corps de judicature, du moment où il veut joindre au pouvoir des lois celui de la force qui les détruit, ou celui de l'intrigue qui les déshonore.

Les *Mémoires* de mademoiselle de Montpensier et de madame de Motteville, écrits avec une extrême négligence, ne laissent pas de nous apprendre beaucoup de particularités et d'anecdotes qui ne sont pas toutes indifférentes. Il y a beaucoup plus à profiter dans les derniers, pourvu qu'on ne s'en rapporte pas absolument à l'extrême attachement de cette dame pour Anne d'Autriche, attachement très-louable dans l'amitié, mais qui peut être suspect dans l'histoire. Quant à ceux de Mademoiselle, ce qu'on y voit surtout, c'est l'esprit le plus ordinaire à ceux qui ne sont de la cour que pour en être; c'est-à-dire le sérieux des petites choses, et l'importance des bagatelles.

Mais pour la connaissance des hommes et des affaires, pour le talent d'écrire, rien ne peut se comparer, même de fort loin, aux *Mémoires* du fa-

meux cardinal de Retz : c'est le monument le plus précieux en ce genre qui nous reste du siècle passé. Le nom de cet homme vraiment singulier réveille tant d'idées à la fois, qu'il est impossible de ne pas chercher à les démêler ; et la supériorité de l'homme et de l'ouvrage est une raison pour arrêter un moment la rapidité de ce résumé, et pour considérer avec réflexion un personnage qui, parmi tant d'autres plus ou moins célèbres, n'a de ressemblance avec aucun d'eux.

Peut-être ne lui a-t-il manqué, pour être un grand homme, que d'être à sa place. Mais, malheureusement pour lui, il était, par son caractère, également déplacé et dans une monarchie et dans l'Église ; et la première instruction qui résulte de ses aventures et de ses écrits, c'est que des qualités éminentes, en contradiction avec des circonstances insurmontables de leur nature, ne peuvent produire qu'une lutte brillante et momentanée, une célébrité passagère, et une chute complète. La première loi d'une grande ambition, fondée sur de grands talents, est donc d'en choisir et d'en décider l'objet suivant les possibilités morales et politiques. C'est un grand acte de la raison, le plus important de tous, mais en même temps le plus difficile, parce qu'il dépend beaucoup du caractère, qui décide souvent contre la raison ; et c'est ce qui arriva au cardinal de Retz. Né avec du génie pour les affaires, audacieux et adroit, ferme et souple, éloquent en public, insinuant dans le particulier, actif et patient, habile à se procurer de l'argent et à le répandre ; sachant descendre de son rang jusqu'à la dernière popularité, et le soutenir jusqu'à la hauteur la plus fière, il réunissait ce qui peut mener à tout dans un État républicain, où chacun a sa valeur personnelle, et peut se placer en raison de ses facultés. Il sentait ses forces, il y mesura ses projets ; mais il ne mesura pas les projets aux moyens. Dans une monarchie que Richelieu venait de rendre absolue dans les principes et dans le fait, il n'y avait pour l'abbé de Retz, désigné archevêque de Paris, de chemin à l'élévation que celui du ministère, ni de chemin au ministère que l'attachement à la cour. Toutes les conjonctures offraient des facilités : une minorité, un roi enfant, une régente incapable de gouverner par elle-même, et qui avouait le besoin d'être gouvernée ; qui même, si l'on s'en rapporte à lui, ne donna la première place à Mazarin que faute de pouvoir se fier à un autre. Quoique ce dernier fait soit douteux, quoiqu'on ne sache pas bien précisément jusqu'où allait l'influence de Mazarin au commencement de la régence, parce qu'il pouvait être assez fin pour la dissimuler, et que la reine pouvait être intéressée à en déguiser les causes, il est au moins certain que le coadjuteur pouvait alors balancer cette influence, et devait s'y appliquer avant tout, s'il voulait fonder sa fortune sur une base solide. Il était beaucoup plus jeune que Mazarin : c'était un désavantage réel pour l'opinion ; ce pouvait n'en être pas un dans le cabinet de la régente. Elle le voyait favorablement : il lui était redevable de coadjutorerie, qui lui assurait l'archevêché ; la route était ouverte, il fallait la suivre : c'était de ce côté que devaient se tourner toutes les séductions et tous les efforts. Il était aimé de monsieur le Prince, qui ne pouvait souffrir le ministre. On voyait avec peine un étranger, un cardinal, dans un poste que Richelieu avait fait haïr et redouter. Cette considération, l'appui du grand Condé, les avantages naturels du coadjuteur, qui avait pour lui l'élocution et les manières, qui souvent rendaient Mazarin ridicule ; l'intrigue, où il était aussi savant que personne : tous ces moyens réunis pouvaient lui obtenir l'entrée au conseil ; et, ce premier pas fait, il pouvait, comme Richelieu, devenir le maître dès qu'il aurait eu l'oreille de la maîtresse. Mais il eût fallu pour cela montrer un dévouement entier aux intérêts de la régente, à ceux de son autorité et de celle qu'elle devait conserver au roi. Ce fut là le grand art de Mazarin, qui lui servit plus que tout le reste ; et ce sera toujours la marche la plus sûre auprès des souverains, surtout auprès de ceux dont le pouvoir, affermi par sa nature, n'est combattu que par les circonstances. Tel était le plan d'ambition que pouvait suivre le coadjuteur : il n'était pas infaillible, l'ambition n'a rien qui le soit ; mais il était probable, et surtout c'était le seul possible dans l'exécution. Le pis aller eût été de rester archevêque de Paris ; et s'il avait un désir fort vif du chapeau, qui dans ces temps était un bien plus grand objet qu'aujourd'hui, lui-même convient dans ses *Mémoires* qu'un archevêque de Paris devait naturellement l'espérer.

Maintenant, que l'on examine la conduite qu'il tint, et l'on verra que cet homme, qui dans ses écrits a tant raisonné sur les principes de l'ambition, manqua entièrement au premier de tous, qui est d'avoir un objet ; et que la sienne, qui dans Rome ou dans Athènes eût pu l'élever au plus haut degré, ne pouvait absolument que le perdre en France, comme en effet elle le perdit. Il suffit de lire dans ses *Mémoires* les motifs qui le déterminèrent à la guerre civile, et dont il rend compte avec une bonne foi qui semble ne pas lui coûter dès qu'il s'agit de choses qui ont au moins un côté brillant, et qui prouvent tout ce qu'il pouvait. C'était la veille de la journée des bar-

ricades : il apprend qu'au Palais Royal on est persuadé qu'il a soufflé le feu de la sédition, loin de chercher à l'éteindre, et que par conséquent la cour le mettait au nombre de ses ennemis. Là-dessus voici comme il s'exprime :

« Comme la manière dont j'étais poussé, et celle dont le public était menacé, eurent dissipé mon scrupule, et que je crus pouvoir entreprendre avec honneur et sans être blâmé, je m'abandonnai à toutes mes pensées ; je rappelai tout ce que mon imagination m'avait jamais fourni de plus éclatant, de plus proportionné aux vastes desseins; je permis à mes sens de se laisser chatouiller par le titre de chef de parti, *que j'avais toujours honoré dans les Vies de Plutarque*. Mais ce qui acheva d'étouffer tous mes scrupules fut cet avantage que je m'imaginai à me distinguer de ceux de ma profession par un état de vie qui les confond toutes. Le déréglement des mœurs, très-peu convenable à la mienne, me faisait peur. Je me soutenais par la Sorbonne, par des sermons, par la faveur des peuples; mais enfin cet appui n'a qu'un temps, et ce temps même n'est pas fort long, par mille accidents qui peuvent arriver dans le désordre. Les affaires brouillent les espèces, elles honorent même ce qu'elles ne justifient pas; et les vices d'un archevêque peuvent être, dans une infinité de rencontres, les vertus d'un chef de parti. *J'avais eu mille fois cette vue :* mais elle avait toujours cédé à ce que je croyais devoir à la reine. Le souper du Palais-Royal, et la résolution de me perdre avec le public l'ayant *purifiée*, je la pris avec joie, et j'abandonnai mon destin à tous les mouvements de la gloire. Minuit sonnant, je fis rentrer dans ma chambre Laigues et Montrésor, et je leur dis.... Je serai demain, avant qu'il soit midi, maître de Paris. »

Ces aveux sont un morceau bien curieux : ils contiennent en peu de lignes le caractère, le génie et l'histoire du cardinal de Retz. D'abord est-ce de bonne foi qu'il pouvait se plaindre de l'opinion de la cour ? et à la place de Mazarin, aurait-il jugé autrement le coadjuteur? Avait-il joué jusque-là un rôle qui dût inspirer beaucoup de confiance? Redevable à la reine d'une dignité plus considérable alors qu'elle ne l'a été depuis, il avait commencé par se déclarer contre le ministère dans une assemblée du clergé, et n'avait tiré d'autre fruit de ses menées que des querelles avec Mazarin, et le plaisir de braver impunément un ministre qui savait dissimuler les injures, mais qui ne les oubliait pas. L'adroit Italien en savait assez pour voir que le coadjuteur en voulait secrètement à sa place, mais que, désespérant de gagner la cour, il cherchait à s'en faire craindre. On ne pouvait ignorer ses liaisons avec les plus déterminés frondeurs ; ses intrigues dans le parlement, les soins qu'il avait pris de se faire un parti dans le peuple, les sommes considérables qu'il avait répandues. Dans les premières émeutes, que le parlement avait encouragées, on avait entendu plus d'une fois crier : *Vive le coadjuteur !* Et quand il avait paru pour les apaiser, il avait tenu cette conduite équivoque et ces discours d'un homme qui ne veut modérer la sédition que de manière à faire voir qu'il est en état de la gouverner. Il avait pris ce moment pour aller au Palais-Royal, comme pour jouir de l'embarras de la reine et du cardinal, et voir à quel point il pouvait se rendre nécessaire. Ce moment était celui qui pouvait le décider : s'il eût obtenu la confiance de la reine, il se fût très-certainement rangé de son parti, et aurait tout fait pour la servir et pour chasser Mazarin. Mais cette princesse, qui avait toute la fierté du sang d'Autriche, ne put souffrir qu'un sujet qui lui devait tout prétendît se rendre important par le mal qu'il avait fait ou qu'il pouvait faire. Il fut reçu avec mépris; et, plus altier encore que sa souveraine, il se livra dès ce moment à la vengeance, et au plaisir, si flatteur pour un homme de son caractère, de lutter contre l'autorité royale. A l'entendre, il avait été retenu par la reconnaissance; mais ce qu'il en dit prouve seulement qu'il avait quelque honte de l'ingratitude. Les vrais motifs qui le dirigent se montrent ici d'eux-mêmes; il les produit avec cette effusion et cette complaisance que l'on remarque dans tout ce qui vient du cœur. *Il s'abandonne à ses pensées, aux vastes desseins, à ce que son imagination lui avait fourni de plus éclatant, à ce titre de chef de parti qui chatouille ses sens, et qu'il avait toujours honoré dans les Vies de Plutarque.* Ces expressions étaient le cardinal de Retz tout entier : c'est là tout ce qu'il était, tout ce qu'il pouvait être; et si l'on y fait attention, cet homme, qui rapporte tout à la politique, était dominé, sans qu'il s'en doutât, par une imagination où il entrait même un peu de romanesque, puisque le romanesque est ce qui va au delà de la raison et du vraisemblable. *Il honore le titre de chef de parti*, et il a tort. On peut admirer un chef de parti, comme on admire tout ce qui est au-dessus du médiocre : on ne peut *honorer* que ce qui est juste. *Il abandonne son destin à tous les mouvements de la gloire.* Voilà de beaux mots; mais il fallait examiner s'il y avait une *gloire* bien réelle pour un archevêque à se faire chef de sédition, à marcher dans Paris, entouré de glaives, de mousquets et de poignards; si même en se considérant comme homme d'état, il y avait beaucoup de *gloire* à mettre Paris et le royaume en feu, uniquement pour renvoyer un ministre; à exciter la guerre civile, sans pouvoir espérer, sans méditer même une révolution; à profiter des circonstances pour se rendre puissant un jour, et tomber le lendemain. Mais ce n'étaient pas ces considérations qui occupaient Gondi : son génie le

maîtrisait; et les troubles civils, les complots, les conspirations, étaient son élément naturel. Le coup d'essai de sa première jeunesse avait été une conspiration contre Richelieu, où il ne s'agissait de rien moins que de l'assassiner. Et un prêtre nous raconte froidement qu'il eut pendant trois mois dans le cœur le dessein d'assassiner un prêtre! Et pendant ce temps, dit-il, *il faisait un peu le dévot, et faisait même des conférences à Saint-Lazare*.

J'avoue que c'étaient les mœurs de ce temps, et que l'humeur implacable et sanguinaire de Richelieu, qui n'écrasait le pouvoir des nobles que pour établir le despotisme, ne pouvait guère produire d'autre effet. La tyrannie ne recueille que la haine : la force appelle la force, et, à son défaut, l'impuissance appelle la trahison. Mais il n'est pas moins vrai que tous les exemples que le coadjuteur avait devant les yeux étaient plus faits pour l'avertir que pour l'égarer. Il devait voir clairement qu'en allumant la guerre civile contre Mazarin, il avait moins d'excuse, moins de consistance, moins de moyens de sûreté que ceux qui avaient voulu renverser Richelieu. Des princes du sang, tels que Gaston et le comte de Soissons, devaient penser que leur naissance les sauverait toujours des derniers dangers, et qu'un ministre, quel qu'il fût, croirait toujours avoir assez fait s'il n'en avait rien à craindre. Montmorency, en servant Gaston, pouvait se flatter qu'à tout événement cet appui le sauverait : c'était un homme bien autrement considérable qu'un coadjuteur de Paris; il avait pourtant été décapité à la vue de la France entière, qui le pleurait. Cinq-Mars, favori de Louis XIII, avait eu le même sort. Que pouvait raisonnablement espérer Gondi en se déterminant à la guerre civile? Rien n'était si facile que de la commencer : sur ce point Mazarin l'avait servi à souhait. Depuis six mois les édits bursaux les plus odieux et les plus ridicules avaient montré la plus basse avidité; et la résistance des parlements et du peuple, d'abord traitée de révolte, ensuite enhardie et autorisée par des édits de révocation, puis éludée par mille petits artifices, avait arraché au ministère l'aveu de ce qu'il y a de plus méprisable dans un gouvernement, la violence qui hasarde tout, la faiblesse qui ne soutient rien, et la mauvaise foi qui est la plus vile des faiblesses. Paris d'ailleurs était alors assez redoutable : la bourgeoisie était armée; elle l'était légalement et pour la défense de la ville. Il y avait des colonels et des compagnies de quartier, et le coadjuteur s'en était assuré par ses séductions, ses libéralités, et par l'ascendant de sa place. Il disposait aussi des curés, qui disposaient de la populace. Le parlement, outré, et avec raison contre Mazarin, était résolu à pousser à toute extrémité un ministre qui avait eu la double imprudence de le ménager trop, après l'avoir ménagé trop peu, et de faire sentir à ces vieux corps toute leur force, après avoir attaqué leurs prérogatives. La difficulté n'était donc pas de faire la guerre domestique; il s'agissait de savoir quelle en serait l'issue. Un homme tel que le coadjuteur devait être capable de la prévoir, et le rapport du présent à l'avenir est l'étude du vrai politique. Il n'y avait encore rien à attendre des princes du sang : Gaston était absolument sans caractère et sans dessein, dépendant toujours des circonstances, et alors de la reine. Le prince de Condé, vainqueur à Rocroy et à Lens, le héros du siècle, était le protecteur naturel de la régente et du roi pupille, et d'abord il le fut effectivement. De plus, quelque parti que prissent ces deux princes, le coadjuteur, qui n'était auprès d'eux qu'un particulier, ne pouvait pas croire que leur destinée fût la sienne, quand même leur cause serait commune. Dans tous les cas, il était impossible que ni Gaston, ni Condé, ni le parlement, songeassent à détrôner leur roi, ni à renverser la monarchie; et en effet, personne n'y songeait. Le résultat vraisemblable était donc un accommodement, soit que Mazarin fût chassé, soit qu'il ne le fût pas; et Gondi pouvait-il présumer que la régente, dès qu'elle serait maîtresse, ou le roi, dès qu'il serait majeur, pardonnât à un archevêque de Paris d'avoir été le boute-feu de la sédition, et d'avoir soulevé la capitale? Lui-même ne s'aveuglait pas sur le sort qui l'attendait. A peine fut-il engagé dans la carrière, qu'il vit le précipice au bout; il vit que son existence était dépendante et secondaire. Il fallut d'abord s'attacher au parlement, ensuite à Gaston; et il n'ignorait pas que c'étaient là de ces appuis qui bientôt vous laissent tomber. Enfin, il prophétisa véritablement lorsqu'il dit à Monsieur : *Vous serez fils de France à Blois, et moi cardinal à Vincennes*.

On sait ce qui lui arriva quand la paix fut faite, les rigueurs de sa détention, les périls et les accidents de sa fuite, son voyage à Rome. Il eut encore le plaisir d'y faire un pape, mais il ne put même demeurer archevêque; il fallut donner la démission de cette belle place. Il fallut n'être rien, pour avoir voulu être tout; paraître devant Louis XIV, qui le méprisa comme un homme qui n'avait rien été de ce qu'il devait être; vieillir dans l'obscurité; se borner pour toute gloire à l'acquit de quatre millions de dettes, dont le payement, quoique très-louable, n'en faisait pas oublier l'origine; et se réduire, pour toute considération, à une régularité de mœurs un peu tardive, et qui pouvait paraître forcée après des

scandales si longs et si éclatants. C'est la dernière observation qui reste à faire sur les motifs de ses entreprises. Il avoue que ce qui acheva d'étouffer tous ses scrupules fut principalement le désir de couvrir du nom d'un chef de parti les vices d'un archevêque. Ainsi, en dernier résultat, il fut cause de quatre années de guerre civile, parce qu'il avait du goût et du talent pour la faction; et parce qu'il voulait être moins obligé de cacher ses débauches; et le reste de sa vie fut sacrifié à l'expiation de ces quatre années d'un pouvoir employé à faire du mal. Certes, il n'y a là rien de grand, ni dans les principes, ni dans les effets : il n'y a de louable que le repentir.

La seule gloire qui lui soit restée est celle à laquelle il songeait le moins, celle d'écrivain supérieur. Ce n'est pas que je le compare, comme on l'a fait un peu légèrement, à Tacite, dont il n'a ni la profondeur de vues ni la force de pinceau; à Salluste, dont il n'égale ni la précision originale ni l'expression heureuse. Son style est comme son génie, plein de feu et de hardiesse, mais sans règle et sans mesure. On peut reprocher à quelques-uns de ses portraits des antithèses accumulées et forcées; mais ce défaut, qui est rare chez lui, n'empêche point que le naturel de la vérité ne domine dans sa diction. De même ses inégalités n'en diminuent point l'éclat : elles sont évidemment les négligences d'un homme qui adresse ses mémoires à une amie intime, comme une confidence épistolaire. Il sait raconter et peindre; mais on voit, par les témoignages de ses contemporains, que sa mémoire le trompe assez souvent sur les faits et les dates, et que ses préventions le rendent quelquefois injuste sur les personnes. Il a beaucoup de franchise sur ce qui le regarde, moins pourtant qu'il n'en veut faire paraître, et son amour-propre, qui le conduisait dans ses écrits, comme dans ses actions, avoue quelques fautes, pour faire croire plus aisément à une suite de combinaisons qu'il est trop facile d'arranger après les événements pour que l'on puisse toujours les attribuer à la prudence. Malgré cet artifice, ce qu'il peint le mieux dans ses ouvrages, c'est lui-même; et l'on peut dire de lui, comme de César, qu'il a fait la guerre civile et l'a écrite avec le même esprit [1]. Ses inclinations et ses principes percent de tous côtés; sa politique est tournée tout entière vers les dissensions domestiques; toutes ses maximes sont adaptées à des temps de cabale et de discorde, et il ne juge presque les hommes que par ce qu'ils peuvent être dans les factions, c'est-à-dire sur le modèle qu'il est plus que personne en état de fournir d'après lui. Enfin, ses *Mémoires*, pleins d'esprit, d'agrément, de saillies, d'imagination, de traits heureux, laisseront toujours l'idée d'un homme fort au-dessus du commun. Il n'y a guère de défauts que ceux qu'il était capable d'éviter en composant avec plus de soin; comme dans sa conduite ce qu'il y a de plus vicieux n'empêche pas qu'on n'aperçoive ce qu'il aurait pu être, si la fortune l'avait autrement placé.

[1] *Eodem animo scripsit, quo bellavit.*

CHAPITRE III. — *Philosophie.*

SECTION PREMIÈRE. — Métaphysique.

DESCARTES, PASCAL, FÉNELON, MALEBRANCHE, BAYLE.

La philosophie eut le même caractère que l'éloquence; elle fut presque toute religieuse, c'est-à-dire toujours appuyée sur ces bases premières et universelles, la croyance d'un Dieu, et l'immortalité de l'âme immatérielle : idées mères, dont les conséquences, pour les esprits justes et les cœurs droits, s'étendent infiniment plus loin qu'on ne l'a cru de nos jours, puisque, bien saisies et bien développées, elles vont jusqu'à la nécessité d'une révélation. C'est en ce sens que la religion entre dans toute bonne philosophie; et c'est pour cela que celle du dernier siècle fut souvent sublime, et s'égara fort peu, presque sans danger, et toujours sans scandale.

Hors les athées, qu'il ne faut jamais compter quand on raisonne, d'ailleurs tout le monde convient que l'idée d'un premier être est le principe de toutes nos connaissances métaphysiques, comme elle est en même temps le fondement et la sanction de toutes les vérités morales, puisque, sans un Dieu, il ne peut y avoir dans les actions des hommes de moralité réelle. Elle est aussi la seule explication satisfaisante de tous les phénomènes physiques; puisque leur première cause est le mouvement, et que le mouvement en lui-même, de l'aveu de Newton, qui en a expliqué les lois, est inexplicable sans un premier moteur. Il s'ensuit que la vraie philosophie est inséparable de la religion, au moins de celle qui est, pour ainsi dire, le premier instinct des hommes les plus bornés, comme elle a été la doctrine des esprits les plus transcendants, de Platon, de Socrate, d'Aristote, de Cicéron, chez les anciens; et, parmi les modernes, de Descartes, de Leibnitz, de Locke et de Fénelon, qui ont fait voir que cette religion primitive, que rejettent les athées, conduit à la nôtre, que rejettent les incrédules; et c'est ce qui fait que les philosophes du siècle passé les ont souvent fait marcher de front, et se sont servis de l'une pour appuyer l'autre.

Mais aussi la curiosité est inséparable de la rai-

son humaine; et c'est parce que celle-ci a des bornes que l'autre n'en a pas. Cette curiosité en elle-même n'est point un mal; elle tient à ce qu'il y a de plus excellent dans notre nature; car s'il n'est donné de tout savoir qu'à celui qui a tout fait, l'homme s'en rapproche du moins autant qu'il le peut en désirant de tout connaître; et l'on sait que ce grand et beau désir a été, dans les sages de tous les temps, le sentiment de leur noblesse, et le pressentiment de leur immortalité.

Sans doute ce désir, qui ne peut être rempli que dans un autre ordre de choses, sera toujours trompé dans celui-ci; mais du moins nous lui devons ce que nous avons pu acquérir de connaissances spéculatives; et les illusions qui ont dû s'y mêler sont celles de l'amour-propre, et prouvent seulement que la raison a besoin d'un guide supérieur qui lui trace la carrière hors de laquelle elle ne peut que s'égarer.

C'est en méconnaissant ce guide que la curiosité en tout genre devient fanatisme, et le fanatisme, soit religieux, soit philosophique, n'est, quoi qu'on en ait dit, ni l'enfant de la religion, ni celui de la philosophie; il est l'enfant de l'orgueil, puissance violente et terrible. La raison, au contraire, même quand elle se trompe, est par elle-même une puissance tranquille qui ne se passionne point, et pour laquelle les hommes ne se battent pas. Le fanatisme ment quand il parle au nom du ciel ou de la raison; la philosophie et la religion le désavouent également : il les outrage et les dénature toutes les deux, et toutes les deux le détestent. Il prend de l'une des arguments dont il fait des sophismes, et de l'autre des dogmes dont il fait des hérésies; et de cet alliage impur sont sortis tous les maux qui ont désolé le monde, depuis l'arianisme, qui ensanglanta les conciles, jusqu'au *philosophisme* [1] de ce siècle qui a fait de la France le théâtre de tous les crimes.

A la tête de tous ceux qui, dans le dernier siècle, ont vraiment mérité le nom de *philosophes*, il faut sans doute placer Descartes. Sa *Dioptrique*, et l'application de l'algèbre à la géométrie, découverte qui l'a mis au rang des inventeurs en mathématiques, n'appartiennent qu'aux sciences exactes, qui sont étrangères à notre objet. Mais personne n'ignore les obligations que nous lui avons sous des rapports bien plus étendus, puisque, par la révolution qu'il opéra dans la philosophie spéculative, il fut véritablement le réformateur de l'esprit humain. On doit à son heureuse hardiesse d'avoir pu briser enfin le lourd sceptre du pédantisme scolastique, qui avait produit depuis plusieurs siècles un très-mauvais effet, celui de n'éveiller la dispute qu'en assoupissant la raison. L'époque où l'on avait découvert les ouvrages d'Aristote étant celle de l'ignorance, il avait imprimé tant d'étonnement et de respect, que l'on crut avoir trouvé la science universelle et infaillible, et ce qu'on avait alors d'esprit étant plutôt tourné vers une finesse frivole que vers le jugement solide, la physique générale d'Aristote, toute composée d'hypothèses gratuites, mais substituant, aux faits des définitions, des divisions et des subdivisions fort régulières, et sa métaphysique presque toute formée d'abstractions très-savamment chimériques, furent embrassées avec avidité par des hommes qui avaient assez d'esprit pour argumenter sur des mots, et pas assez pour chercher les choses. Ainsi l'on n'avait pris d'abord que les erreurs d'un grand homme; et ce ne fut que longtemps après que l'on sut profiter de ce qu'il avait fait de beau et de bon, en régularisant les notions essentielles du raisonnement, de l'éloquence et de la poésie. Aristote avait pris dans toute l'Europe un tel ascendant, qu'il y était presque regardé comme un père de l'Église : sa philosophie était une religion; ses décisions étaient des oracles; et l'on n'oubliera jamais ce mot qui servait de réponse à tout, ce mot reçu constamment dans les écoles modernes, comme il l'avait été autrefois dans celle de Pythagore; ce mot qui est le sceau de l'esclavage des esprits : *Le maître l'a dit.* Descartes ne voulut de maître que l'évidence; il la chercha par son doute méthodique, aussi sensé que le doute des pyrrhoniens était extravagant. Il apprit aux hommes à n'affirmer sur chaque objet que ce qui était clairement renfermé dans l'idée même de cet objet. C'est ainsi qu'il trouva les meilleures preuves que l'on eût encore données de l'existence d'un premier être, de l'immatérialité des esprits, et de l'immortalité de l'âme, et son excellent livre *de la Méthode* réduisit en démonstration des vérités de sentiment. Il lui fallait, pour achever cette révolution, non-seulement le courage de l'esprit, mais celui de l'âme; car quoiqu'il n'ait jamais été persécuté par le gouvernement, comme on l'a prétendu, il le fut par ceux qu'il contredisait, et qui trouvèrent des protecteurs de leurs thèses dans les magistrats qui condamnaient celles de Descartes. Le ministère lui offrit même des places et des pen-

[1] On est obligé d'adopter ce mot, devenu nécessaire pour prévenir toute méprise, et qui signifie l'amour du sophisme, l'amour du faux, comme *philosophie* veut dire amour de la sagesse, amour du vrai. Dans le génie de la langue grecque, les mots de *sophisme* et de *sophistes* suffisaient pour marquer l'abus; dans la nôtre, ce n'est pas assez, parce que nos *sophistes* ne ressemblent point à ceux de l'antiquité. Ceux ci n'ont jamais troublé la terre; les autres ont voulu l'asservir, et ont été au moment de ramener le chaos. Il y a donc ici *amour du mal*, et, par conséquent, beaucoup plus qu'erreur; c'est ce qui doit faire admettre le mot de *philosophisme*.

sions; mais il aima mieux philosopher en liberté chez l'étranger. Il eut de bonne heure des disciples et des admirateurs; il fit même des martyrs, puisque ceux qui osèrent les premiers enseigner sa philosophie dans les classes furent destitués de leurs places. Les tribunaux s'armèrent en faveur d'Aristote, et prohibèrent le cartésianisme, qui ensuite eut à son tour le sort du péripatétisme, car il domina dans les écoles, et y établit tout ensemble la vérité et l'erreur. On crut à la mauvaise physique de Descartes, parce qu'il était bon métaphysicien, comme on avait cru à celle d'Aristote, parce qu'il était bon dialecticien. Descartes, comme tant de grands esprits, n'avait pu se défendre de la tentation de faire un monde, et n'y avait pas mieux réussi. Mais on adopta ses éblouissantes chimères, après avoir combattu ses vérités; et quand Newton, sans chercher comment le monde avait été formé, découvrit les lois mathématiques qui le gouvernent, cette nouvelle lumière fut longtemps repoussée. On ne se rendit qu'avec peine au calcul et à l'expérience, qui firent voir enfin que des principes dans lesquels se trouve renfermée la régularité nécessaire du mouvement de tous les corps étaient incontestablement les meilleurs.

Un génie non moins élevé que Descartes dans la spéculation, et non moins vigoureux que Bossuet dans le style, Pascal employa l'une et l'autre force à combattre l'incrédulité qui était venue à la suite du calvinisme, et, quoique cachée et sans crédit, alarmait dès lors les zélateurs du christianisme. Il attaqua d'abord ces malheureux casuistes, qui paraissent, il est vrai, avoir déraisonné de bonne foi, mais qui n'en avaient pas moins compromis l'honneur de la religion, en la rendant, autant qu'il était en eux, complice de cette ridicule scolastique qui avait rempli leurs livres des plus pernicieuses erreurs. On peut donc mettre sur le compte de la bonne philosophie ces fameuses *Provinciales*, qui leur portèrent un coup mortel. Si ce n'eût été qu'un livre de controverse, il aurait eu le sort de tant d'autres, et aurait passé comme eux. S'il n'avait eu que le mérite d'être écrit avec une pureté unique à cette époque, on ne s'en souviendrait que comme d'un service rendu à notre langue. Mais le talent de la plaisanterie, réuni à celui de l'éloquence, et le choix ingénieux d'un cadre dramatique, où il fait jouer à des personnages sérieux un rôle si comique et si plaisant, et naître le rire de la gaieté au milieu des matières les plus sèches et les plus graves, n'ont pas permis que cet excellent écrit polémique passât avec les intérêts particuliers qui lui promettaient d'abord une si grande fortune.

Mais une conception bien plus haute, ce fut celle du grand ouvrage qu'il ne put que méditer et n'eut pas le temps de composer, ouvrage où il se proposait de prouver invinciblement la nécessité et la vérité de la révélation; ce qui ne veut pas dire, pour ceux qui connaissent leur langue et leur religion, qu'il eût jamais pensé à expliquer les mystères par une théorie purement humaine, ce qui serait détruire la foi pour élever la raison. Pascal n'était pas capable de cette inconséquence antichrétienne; il voulait seulement démontrer les motifs de crédibilité, fondés sur la certitude des faits et des conséquences, de manière à ce que la raison n'ait rien à y opposer, et qu'elle soit forcée d'avouer qu'il suffit de ce que Dieu nous a voulu apprendre pour croire ce qu'il a voulu nous cacher. Ce plan est très-philosophique, très-exécutable, et personne ne pouvait l'exécuter mieux que Pascal, à en juger seulement par les fragments qui nous restent, tout informes qu'ils nous sont parvenus. La liaison des idées est nécessairement perdue : c'est une force principale qui manque pour le but de l'ouvrage, mais celle de pensée et d'expression suffirait pour l'immortaliser. *Ex ungue leonem :* on voit l'ongle du lion; c'est ce qu'on peut dire à chaque page de ce singulier recueil, qui ne parut qu'après sa mort, sous le titre de *Pensées*. Voltaire en a combattu quelques-unes avec une très-mauvaise logique et beaucoup de mauvaise foi. Le projet d'attaque n'était pas même convenable en bonne justice. Comment se permet-on d'argumenter contre un homme qui, ne parlant encore qu'à lui-même, n'a souvent jeté sur des papiers détachés que des aperçus incomplets qu'il ne voulait que retrouver, pour les rattacher à la chaîne de ses raisonnements? Voltaire est allé se heurter contre des pierres d'attente : combien il eût réussi encore moins contre l'édifice entier!

Malebranche s'avança sur les traces de Descartes dans les régions de la métaphysique : il y démêla très-bien la cause des illusions que nous font sans cesse nos sens et notre imagination, mais il ne se défia pas assez de la sienne; et quand il voulut savoir, ce qu'on ne saura jamais, comment nous pensons; quand il voulut comprendre dans l'homme cette incompréhensible union de la matière et de la pensée, et comment deux substances d'une nature si opposée peuvent concourir à une même action, alors il fit le roman de l'âme, comme Descartes avait fait celui de l'univers. Il prétendit, comme l'on sait, que l'homme voyait tout en Dieu; sur quoi l'on fit ce vers fort plaisant :

Lui qui voit tout en Dieu, n'y voit pas qu'il est fou.

C'était au moins un fou qui avait bien de l'es-

prit. On ne peut pas employer plus d'art à donner de la vraisemblance à un système qui ne peut pas soutenir l'examen. Malebranche se distingue d'ailleurs par un mérite particulier : son style est le meilleur modèle de celui qui convient aux recherches métaphysiques. Il est de la clarté la plus lumineuse; il est facile, agréable, coulant; il n'est orné que de son élégance, et cette élégance ne va jamais jusqu'à la parure, encore moins jusqu'à la recherche. Aussi le lit-on toujours avec plaisir, parce que, s'il se fait illusion à lui-même, il ne veut jamais en faire au lecteur.

Mais il est un mérite plus rare et plus précieux : c'est de joindre naturellement, et par une sorte d'effusion spontanée, le sentiment à la pensée, même en traitant des sujets qui exigent toute la rigueur du raisonnement; et c'est l'attribut distinctif de la philosophie de Fénelon; c'est ce qui répand une éloquence si affectueuse et si persuasive dans son Traité *de l'Existence de Dieu.* Il est divisé en deux parties : la première est un magnifique développement de cette grande et première preuve d'un être créateur, tirée de l'ordre et de l'harmonie de l'univers; preuve d'autant plus admirable qu'elle est à la portée du commun des hommes, qui la conçoit par le plus simple bon sens, en même temps qu'elle épuise la méditation du philosophe. Cette preuve, saisie en elle-même par le sens intime, étonne et confond dans les détails la plus haute intelligence. Fénelon n'a fait qu'étendre et analyser ces paroles de l'Écriture, si souvent citées : *Cœli enarrant gloriam Dei* : LES CIEUX RACONTENT LA GLOIRE DE L'ÉTERNEL. Mais c'est en développant cette idée que l'on sent mieux combien elle est juste et féconde. Les plus savants scrutateurs des choses semblent n'avoir travaillé que pour remplir l'étendue de cette idée. C'est ce que faisaient un Newton, dont Voltaire a dit qu'*il démontrait Dieu aux sages;* un Locke, lorsqu'il faisait pour ainsi dire l'anatomie de l'entendement humain; un Winslow, celle du corps de l'homme; et un Réaumur, celle des insectes. Mais aucun d'eux, ni aucun de ceux qui les ont devancés ou suivis, ni aucun de ceux qui les suivront, ni tous les hommes ensemble, s'ils pouvaient se réunir pour creuser cette idée immense, ne parviendraient à en trouver le terme. Les ouvrages de Dieu ne sont finis que pour lui, et seront toujours infinis pour nous, non pas seulement dans le vaste édifice des cieux, qui semble offrir à notre vue bornée une image de la toute-puissance, mais dans l'imperceptible structure de l'insecte qui touche au néant. Partout on rencontre également la main de l'auteur de la nature qui repousse notre faiblesse; partout il nous dit : Je t'ai permis de concevoir que je suis et que j'ai tout fait; je t'ai permis d'étudier et d'apercevoir quelques parties de mon ouvrage; mais, quoique ce grand tout ne soit rien devant moi, tu n'es pas plus capable de le connaître que de me connaître moi-même.

A mesure que les sciences physiques ont fait plus de progrès, les merveilles sont devenues plus sensibles; mais les sages de tous les temps ont employé cet invincible argument des causes finales, qui sera toujours le désespoir des athées. Dans l'impuissance d'y répondre, ils ont essayé de le tourner en ridicule, sous prétexte qu'il était aussi vieux que le monde : sans doute; et il est vrai depuis que le monde existe. D'ailleurs, est-ce que toutes les vérités métaphysiques, qui ne sont que les rapports intellectuels des choses, ne sont pas nécessairement aussi anciennes que les choses mêmes? Si l'esprit de l'homme, qui ne fait rien que graduellement, ne peut les apercevoir qu'à différents intervalles, n'existent-elles pas avant d'être découvertes? N'est-il pas vrai que tout effet supposait une cause avant que Cicéron, dans ses livres de philosophie, eût fait valoir cet argument avec cette éloquence que Fénelon a imitée dans les siens?

Il ne fait guère que le suivre dans la brillante esquisse où il a tracé l'économie du monde; mais il l'emporte sur lui dans la décomposition anatomique des différentes parties du corps humain, beaucoup mieux connues des modernes que des anciens. Fénelon sait revêtir de couleurs brillantes tous ces détails scientifiques par eux-mêmes, mais dont le résultat offre le plus merveilleux spectacle, et faisait dire avec raison à une anatomiste [1] qui venait de détailler aux yeux d'un des plus célèbres athées de nos jours cette continuelle correspondance de causes et d'effets qui compose et soutient notre organisation : *Eh bien! marchand de hasard, avez-vous assez d'esprit pour nous faire concevoir que le hasard en ait tant?* Je ne puis m'empêcher à ce sujet de citer aussi Montesquieu, qui n'était pas, ce me semble, un *petit esprit.* Voici ses paroles :

« Ceux qui ont dit qu'une fatalité aveugle a produit tous les effets que nous voyons dans le monde, ont dit *une grande absurdité;* car quelle plus *grande absurdité* qu'une fatalité aveugle qui aurait produit des êtres intelligents? »

Cette ridicule hypothèse, inventée par Épicure, et chantée par Lucrèce, a pourtant, de nos jours encore, été la ressource de la plupart des athées dogmatiques; et, pour le dire en passant, quand on renouvelle de si vieilles rêveries, on n'a pas trop

[1] Mademoiselle Byron.

bonne grâce à se moquer des vieilles vérités. Fénelon anéantit aisément ce système, qu'il examine dans tous ses points, et même un peu trop longuement; car sa métaphysique est aussi fertile que sa diction est abondante, et un peu de redondance est le défaut de toutes deux. Mais quelle sagacité dans l'une, et quelle richesse dans l'autre! Que d'élévation dans ce morceau sur l'union de l'âme et du corps!

« Comme l'Écriture nous représente Dieu, qui dit, *Que la lumière soit faite, et elle le fut;* de même la seule parole intérieure de mon âme, sans effort et sans préparation, fait ce qu'elle dit. Je dis en moi-même, par cette parole si intérieure, si simple et si momentanée, *Que mon corps se meuve*, et il se meut. A cette simple et intime volonté, toutes les parties de mon corps travaillent; déjà tous les nerfs sont tendus, tous les ressorts se hâtent de concourir ensemble, et toute la machine obéit, comme si chacun des ses organes les plus secrets entendait une voix souveraine et toute-puissante. Voilà sans doute la puissance la plus simple et la plus efficace que l'on puisse concevoir. Il n'y en a aucun exemple dans tous les êtres que nous connaissons. C'est précisément celle que tous les hommes, persuadés de la Divinité, lui attribuent dans tout l'univers. L'attribuerai-je à mon faible esprit, ou à la puissance qu'il a sur mon corps, qui est si différent de lui? Croirai-je que ma volonté a cet empire suprême par son propre fonds, elle qui est si faible et si imparfaite? Mais d'où vient que, parmi tant de corps, elle n'a ce pouvoir que sur un seul? Nul autre corps ne se remue selon les désirs de ma volonté. Qui lui a donné sur un seul corps ce qu'elle n'a sur aucun autre?

Cette question porte sur un fait de tous les moments, et la solution en est impossible; c'est un des mystères de la nature incompréhensibles pour l'homme. Quelqu'un disait à ce grand Newton qui avait calculé le mouvement de tous les corps : Pourquoi mon bras se meut-il quand je le veux, et quel rapport y a-t-il entre mon bras et ma pensée? Le philosophe regarda le ciel, et répondit : *Il n'y a que Dieu qui puisse le savoir.*

Si Fénelon a suivi Cicéron dans la première partie de son Traité, dans la seconde il suit Descartes. Il se sert du moyen de son doute méthodique, pour parvenir à la connaissance d'une première vérité; et bientôt il arrive, comme lui, à cette proposition fondamentale, base de toute certitude : *Je pense, donc je suis.* Il s'élève ensuite, comme lui, de conséquence en conséquence, jusqu'à l'idée de l'être nécessaire et nécessairement infini que nous appelons Dieu. Cette idée exalte son imagination sensible, naturellement portée à se répandre en spiritualité, et il commente éloquemment, quoique avec un peu de diffusion, ces paroles de Moïse : *Celui qui est m'a envoyé vers vous.* Il prouve très-bien que rien ne caractérise mieux la Divinité que ce mot vraiment sublime : *Celui qui est.* Il ne veut pas qu'on y ajoute rien, pas même le mot d'infini.

« Quand je dis de Dieu qu'il est l'être par excellence, sans rien ajouter, j'ai tout dit.... C'est pour ainsi dire dégrader l'être par excellence que de croire avoir besoin d'ajouter quelque chose quand on a dit qu'*Il est.* Dieu est donc l'être : l'être est son nom essentiel, glorieux, incommunicable. »

Fénelon réfute, en passant, ce qu'on nomme le spinosisme, mais en peu de mots : on voit qu'il dédaigne de s'occuper longtemps d'un système en général si obscur, et monstrueux dans ce qu'on en peut comprendre. C'est une peine bien perdue que de chercher à entendre un homme qui peut-être ne s'est pas entendu lui-même. Fénelon fait ce qu'il peut pour l'interpréter, et résume son inintelligible livre en quatre pages, qui contiennent en effet tout ce qu'il est possible d'y apercevoir. Il en fait toucher au doigt toute l'extravagance, et ressemble à Hercule combattant Cacus dans les ténèbres; mais ce combat était assez inutile. Il est vrai que l'obscurité même de Spinosa est ce qui a le plus contribué à sa réputation : on l'a cru profond, parce qu'il fallait le deviner; et quelques gens se sont piqués d'en venir à bout. Mais si l'écrivain qu'il faut deviner exerce quelques curieux, il rebute la plupart des lecteurs; et si la philosophie, comme on n'en peut douter, a l'évidence pour but, quoi de moins philosophique que l'obscurité? Comment peut-on établir un système quelconque, en ne définissant rien qu'en termes équivoques? Locke, Clarke, Condillac, sont assurément des métaphysiciens profonds; sont-ils jamais obscurs? Et quand on s'est accoutumé à marcher à leur lumière, a-t-on le courage de s'enfoncer dans la nuit de Spinosa? au reste, si l'on pouvait soupçonner quelque prévention dans ce jugement, ou le croire uniquement dirigé sur celui des philosophes théistes ou chrétiens, qui n'ont vu dans Spinosa que l'ennemi de tout système religieux, je citerai ce qu'en a dit un homme connu par son indifférence sur cet article, Bayle, qui certainement ne voyait dans Spinosa que l'ennemi du bon sens :

« Tout homme qui cherchera sincèrement les vérités philosophiques, et qui verra qu'on ne saurait faire un pas dans l'école de Spinosa sans rejeter comme fausses les règles les plus certaines que la logique et la métaphysique nous puissent donner pour nous conduire en fait de raisonnement, rejettera un pareil système avec le dernier mépris. »

Il n'était pas possible, dans un livre où l'on traite de Dieu, de ne pas traiter de l'infini, puisque l'idée

de l'infini est contenue dans celle de l'être nécessaire. On peut penser avec quelle vivacité l'imagination de Fénelon s'élance dans cette haute sphère de pensées contemplatives, qui paraît être son élément; et combien il aime à s'y perdre. On est étonné de la fécondité de sentiments et d'expressions qu'il montre dans ces matières purement intellectuelles; mais ce qui peut étonner aussi d'un philosophe tel que lui, c'est qu'il lui arrive quelquefois d'aller jusqu'à la subtilité. J'ai cru en voir deux exemples dans ce Traité, et c'est beaucoup pour Fénelon. Je n'en citerai qu'un, qui surprendra peut-être un peu ceux qui ne connaissent en lui que l'auteur du *Télémaque :*

« L'idée que j'ai de l'infini n'est ni confuse ni négative; car ce n'est point en excluant indéfiniment toutes bornes que je me représente l'infini. Qui dit borne dit une négation toute simple; au contraire, qui nie cette négation affirme quelque chose de très-positif : donc le terme d'infini, quoiqu'il paraisse dans ma langue un terme négatif, et qu'il veuille dire non fini, est néanmoins très-positif. C'est le mot de fini, dont le vrai sens est très-négatif : rien n'est si négatif qu'une borne; car qui dit borne dit négation de toute étendue ultérieure. Il faut donc que je m'accoutume à regarder toujours le terme de *fini* comme étant négatif : par conséquent celui d'*infini* est très-positif. La négation redoublée vaut une affirmation : d'où il suit que la négation absolue de toute négation est l'expression la plus positive qu'on puisse recevoir, et la suprême affirmation : donc le terme d'infini est infiniment affirmatif par sa signification, quoiqu'il paraisse négatif dans le tour grammatical. »

Au fond, la question me paraît assez inutile; car il importe fort peu que l'infini soit pour nous une idée négative ou positive : il n'en peut rien résulter. Dans tous les cas, nous ne pourrons jamais rien concevoir de l'infini, si ce n'est qu'il ne peut appartenir qu'au seul être qui, existant par soi et nécessairement, ne peut ni avoir commencé ni finir. De plus, le raisonnement de Fénelon ne me paraît pas concluant, au moins pour l'idée de l'infini considéré en lui-même. Que l'on s'occupe un moment de l'infini en espace et en durée, on sentira que notre entendement ne peut faire autre chose que d'écarter toujours l'idée d'un terme quelconque, et de la reculer aussi longtemps que nous pourrons y penser; voilà ce qu'on éprouve par le sens intime : d'où il suit que l'infini n'est pour nous que la négation de toute limite. On peut même le prouver encore par une raison très-sensible. Il est reconnu que nous ne pouvons rien embrasser par notre conception qui ne soit fini, et c'est pour cela que nous ne pouvons embrasser l'essence de Dieu, qui est infini, quoique nous concevions très-bien la nécessité de son existence : donc l'idée de l'infini étant seule hors de l'ordre de toutes nos autres idées, nous ne pouvons la concevoir autrement que comme une négation du *fini*, de ce *fini* qui est tout ce que nous connaissons. J'en conclurais que l'infini est une idée positive pour Dieu, qui embrasse tout, et négative pour nous, qui trouvons des bornes partout.

On ne trouve aucune trace de ces recherches un peu trop raffinées, dans ses admirables *Lettres sur la religion*, faites pour plaire même à ceux qui ne l'aiment pas. Ce qui pourra surprendre ceux qui n'ont lu de Bossuet que ses oraisons funèbres et ses discours sur l'histoire, c'est que ses *Méditations sur l'Évangile* n'ont pas moins d'onction, d'enthousiasme et d'effusion de cœur, que ces *Lettres* du tendre Fénelon : seulement Bossuet conserve toujours cette tendance au sublime, qui lui est naturelle. Mais j'ose dire que ceux qui n'ont pas lu ces *Méditations* ne connaissent pas tout Bossuet [1].

Pendant que les philosophes dont je viens de parler établissaient les fondements de la morale et de la religion sur la certitude d'un petit nombre de principes démontrés, un homme d'un génie tout différent travaillait de toute sa force à établir un scepticisme presque général, qui fut la première atteinte portée à l'une et à l'autre. A ce trait caractéristique on reconnaît le fameux Bayle, qui, dans ses nombreux écrits, porta sur tous les objets la liberté de penser beaucoup plus loin qu'aucun écri-

[1] J'espère que l'on me pardonnera d'égayer un peu le sérieux de cet article par une singularité du moment, qui parut fort plaisante. Parmi les annonces de ces innombrables almanachs qui naissent et meurent au commencement de chaque année, on en trouvait une conçue en ces termes : *La Matinée de Paphos, ou le Passe-Temps des Dames;* par Voltaire, Rousseau, Fénelon, etc. On imagine bien que ni Voltaire, ni Rousseau, ni Fénelon, ni ceux que l'on cite après eux, n'ont fait *la Matinée de Paphos*, ni *le Passe-Temps des Dames*. Cela veut dire seulement que l'almanach qui porte ce titre est composé de pièces de ces illustres écrivains, qui ont pu s'amuser, comme d'autres, à faire quelques chansons. Mais on demandera peut-être à quel titre Fénelon obtient les honneurs de l'almanach? C'est qu'il a plu à Voltaire de lui attribuer, de sa seule autorité, le couplet suivant, qu'il avait vu, dit-il *, imprimé dans un exemplaire du *Télémaque :*

Jeune, j'étais trop sage,
Et voulais trop savoir.
Je ne veux en partage
Que badinage,
Et touche au dernier âge
Sans rien prévoir.

Il est un peu étrange de supposer que Fénelon, *touchant au dernier âge*, se soit permis une semblable légèreté. On a dit, avec beaucoup plus de vraisemblance, que ce couplet était de madame Guyon : mais Fénelon l'eût-il fait, je crois qu'il ne se serait jamais attendu à se voir annoncé dans *le Passe-Temps des Dames*.

* Non; mais il le tenait, dit il, du marquis de Fénelon, neveu de l'auteur du *Télémaque*, et il garantit la certitude de ce fait. — *Siècle de Louis XIV*, chap XXXVIII.

vain n'avait encore osé le faire avant lui, mais pourtant avec un art et des précautions qui laissent encore douter si c'était en lui un fonds d'incrédulité raisonnée, ou le jeu d'un esprit porté à la dispute et à la controverse. Ce qui est certain, c'est que, hors de ses excursions métaphysiques, où il se plaît à soutenir tour à tour tous les systèmes, il ne parle jamais des objets de la révélation qu'avec un respect qui paraît sincère, et même un ton d'affirmation qui, s'il était faux, supposerait une hypocrisie dont il paraît bien éloigné.

Peu de savants ont été aussi laborieux, peu ont été doués au même degré de cette étendue de mémoire qui est un si grand secours pour l'érudition, et qui en conserve les richesses comme dans un dépôt où l'on peut toujours puiser. Nul n'a eu une pénétration aussi prompte et aussi vive pour envisager sous toutes les faces les matières philosophiques, et une dialectique plus adroite et plus versatile pour se charger successivement de l'attaque et de la défense. Il avait acquis assez de réputation pour que les incrédules qui sont venus après lui se soient empressés de se l'associer. Mais je présumerais volontiers qu'entouré d'écrivains dogmatiques qui tranchaient sur toutes les questions, et de théologiens de toutes les sectes qui s'anathématisaient réciproquement, il s'amusait à leur faire voir combien la plupart des sujets de leurs querelles offraient de difficultés qu'ils n'avaient pas soupçonnées; et, se faisant sans peine l'avocat de chaque cause, il évitait de se faire juge, de peur de se compromettre.

On lui doit d'ailleurs cette justice, que le modique profit qu'il retirait du prodigieux débit de ses ouvrages suffit, jusqu'à la fin de sa vie, à la modération de ses désirs et à la frugale simplicité de ses mœurs; et qu'il n'eut d'autre passion que l'étude, d'autre ambition que celle de vivre et d'écrire en homme libre. Mais il avoue lui-même son goût pour un certain pyrrhonisme dans une de ses lettres :

« C'est la chose du monde la plus commode. Vous pouvez impunément argumenter contre tout venant, et sans craindre ces arguments *ad hominem*, qui font quelquefois tant de peine. Vous ne craignez point la rétorsion, puisque, ne soutenant rien, vous abandonnez de bon cœur à tous les sophismes et à tous les raisonnements de la terre quelque opinion que ce soit. Vous n'êtes jamais obligé d'en venir à la défensive; en un mot, vous contestez, et vous *daubez* sur toute chose *tout votre soûl, etc.* »

Le style de Bayle est naturel, facile et agréable, mais souvent diffus, négligé, et familier jusqu'à cette trivialité d'expressions qu'on a pu remarquer dans le passage ci-dessus, où cependant elle est moins répréhensible que dans les livres sérieux, qui n'admettent point la liberté épistolaire. On lui reproche avec raison un autre défaut, l'emploi de termes grossiers et obscènes : ce n'était pas que ses mœurs ne fussent pures; mais, accoutumé à vivre dans la retraite et avec ses livres, il oubliait ou ignorait les bienséances de la société. L'extrême vivacité de son esprit s'accommodait peu, et il en convient, de la méthode et de l'ordre. Il aimait à promener son imagination sur tous les objets, sans trop se soucier de leur liaison : un titre quelconque lui suffisait pour le conduire à parler de tout. C'est ainsi que, dans son premier ouvrage, à propos de la comète qui parut en 1680, il traite en quatre volumes de toutes les questions métaphysiques, morales, théologiques, historiques et politiques qu'il est possible d'imaginer; mais on le suit avec quelque plaisir dans ses digressions, parce qu'il pense toujours et fait penser. Cette marche, ou plutôt ce défaut de marche, se remarque aussi dans son *Commentaire* sur ces mots de l'Évangile, *Compelle intrare*, « contrains-les d'entrer. »

C'est là surtout qu'il établit le plus formellement celui de tous les principes qui lui était le plus cher, la tolérance civile, et dont alors on avait le plus de besoin, à commencer par ceux mêmes en faveur de qui Bayle la réclamait, et qui n'en eurent pas pour lui. On sait que c'est chez les protestants de Hollande qu'il trouva des persécuteurs acharnés; aussi a-t-il bien su leur dire qu'ils ne prêchaient la tolérance que là où ils n'étaient pas les plus forts.

Il fut plus à son aise que jamais dans son *Dictionnaire*, rien n'étant plus commode pour se passer de plan et de suite qu'une nomenclature alphabétique. Il est reconnu depuis longtemps, et par l'aveu de l'auteur lui-même, que ce dictionnaire, qui contient, ainsi que les *Réponses à un Provincial*, beaucoup d'érudition frivole et de controverse superflue, pouvait être réduit à un seul volume. Il dit dans une de ses lettres qu'il est obligé de fournir au jour marqué *de la copie* à ses libraires, en même temps qu'il reçoit les épreuves. Ce n'est pas le moyen d'abréger, de corriger et de choisir; mais la quantité d'articles curieux qui sont dans ce recueil lui donnera toujours une place dans la bibliothèque de tous ceux qui ont des livres pour s'instruire.

Quelque inclination qu'il eût pour le scepticisme, on voit cependant, par ses écrits, qu'il n'était pas capable de tomber dans le doute absolu de Pyrrhon, qui n'était qu'une folie complète. Il est vrai que, dans une de ses lettres, il nous dit que les pyrrhoniens *se tiraient admirablement de la chicane de leurs adversaires, qui voulaient conclure de cette*

proposition, On peut douter de tout, *qu'ils posaient donc affirmativement quelque chose; ils s'en tiraient*, dit-il, *en soutenant que leur proposition était aussi sujette à la loi générale du doute que les autres propositions*. J'en demande pardon à Bayle, mais probablement il n'eût pas soutenu dans une discussion réfléchie ce qu'il hasarde dans une lettre fort légèrement, et peut-être pour s'amuser. Quand on a fait l'honneur aux pyrrhoniens de leur répondre, on leur a opposé un raisonnement qui est sans réplique, c'est qu'en disant, *Je doute*, on énonce une action de la faculté pensante, qui suppose nécessairement l'existence de cette faculté, quelque nature qu'on lui attribue, puisque l'action suppose de toute nécessité un être agissant : donc, en énonçant le doute, quel qu'il soit, on affirme l'existence de l'être qui doute. Si quelqu'un essayait sérieusement de réfuter cette preuve, il ne faudrait pas plus l'écouter que s'il niait que deux et deux font quatre; ce qui nous rappelle encore, en passant, que les vérités mathématiques suffiraient seules pour démontrer l'extravagance du pyrrhonisme.

Sur l'existence de Dieu, et sur l'immatérialité du principe pensant, Bayle est si loin du scepticisme, qu'il énonce une opinion affirmative : *Je ne crois pas qu'il soit possible qu'aucun corps, aucun assemblage de divers corps, aucun atome, soit susceptible de la pensée*. Il parle contre l'athéisme dans les termes les plus forts :

« Si l'on regarde les athées dans le jugement qu'ils forment de la Divinité dont ils nient l'existence, on y voit un excès horrible d'aveuglement, une ignorance prodigieuse de la nature des choses, un esprit qui renverse toutes les lois du bon sens, et qui se fait une manière de raisonner fausse et déréglée, plus qu'on ne saurait le dire.... Si l'on regarde les athées dans la disposition de leur cœur, on trouve que, n'étant ni retenus par la crainte d'aucun châtiment divin, ni animés par l'espérance d'aucune bénédiction céleste, il doivent s'abandonner à tout ce qui flatte leurs passions. »

Un prédicateur chrétien parlerait-il autrement? Il faut que les athées de nos jours, qui se plaignent si haut du mépris que leur marquent les auteurs vivants, n'aient jamais lu les morts, ou, s'ils les ont lus, de quel nom appeler des hommes qui nous disent formellement qu'*il n'y a de philosophes que les athées?* en sorte que, depuis Socrate jusqu'à Bayle, et depuis Bayle jusqu'à Montesquieu, il faut rayer du nombre des philosophes tous les grands esprits qui n'ont parlé de l'athéisme qu'avec autant d'horreur que de dédain.

A l'égard des *Pensées sur la comète*, la plupart des vérités qu'elles contiennent sont devenues si communes, qu'aujourd'hui, soit qu'on les soutînt, soit qu'on les combattît, on ne se ferait guère écouter. Il épuise sa logique à prouver que les comètes ne peuvent avoir aucune influence, ni morale, ni physique, sur notre globe. Il ne peut y avoir ici de difficulté que sur le physique : à l'égard du moral, la chose est hors de doute; et pourtant l'on croyait alors très-communément que cette espèce de phénomène présageait des événements sinistres, des révolutions dans les empires, des guerres, des désastres publics, la mort de quelque grand personnage; et de nos jours encore, un grand seigneur, qui apparemment savait gré à sa destinée d'avoir quelque rapport avec les comètes, disait à un particulier qui riait de ces terreurs puériles : *Vous en parlez bien à votre aise, vous autres que cela ne regarde jamais!* Et remarquez que cet homme, qui croyait aux influences morales des comètes et à cent autres superstitions aussi plates, ne croyait pas à l'Évangile; et ce contraste est ce qu'il y a au monde de plus commun.

SECTION II. — Morale.

FÉNELON, NICOLE, DUGUET, LA ROCHEFOUCAULD, LA BRUYÈRE, SAINT-ÉVREMOND.

En passant de la métaphysique à la morale, nous retrouvons d'abord ce même Fénelon, qui orna cette morale des grâces de son imagination, comme il avait animé la métaphysique de la douce chaleur du sentiment. Les leçons qu'il donnait à son royal disciple sont celles que suivront tous les rois qui voudront être bons et aimés; et il les fondit toutes dans un ouvrage d'une espèce unique, et qui jusqu'ici est demeuré le seul de sa classe, le *Télémaque*. Il y a longtemps que tout est dit sur ce livre, et je ne répéterai point ce que j'ai écrit lorsque j'eus le bonheur de rendre à la mémoire de Fénelon un hommage solennel. J'oserai seulement remarquer que les critiques qu'on a faites de ce chef-d'œuvre sont, pour la plupart, outrées et injustes. Voltaire a dit :

J'admire fort votre style flatteur,
Et votre prose, encor qu'*un peu traînante*.

Il me semble que cette prose ne l'est point, qu'elle est en général ce qu'elle doit être. Ce n'est pas la précision qui doit caractériser un ouvrage tel que le *Télémaque*, qui, sans être un véritable poëme, puisqu'il n'est pas écrit en vers, se rapproche pourtant des principaux caractères de l'épopée, par l'étendue, par les fictions, par le coloris poétique. Ce qui doit y dominer, c'est une abondance facile et pourtant sage, un style nombreux et liant plutôt que serré ou coupé; et c'est celui du *Télémaque*.

scandales si longs et si éclatants. C'est la dernière observation qui reste à faire sur les motifs de ses entreprises. Il avoue que ce qui acheva d'étouffer tous ses scrupules fut principalement le désir de couvrir du nom d'un chef de parti les vices d'un archevêque. Ainsi, en dernier résultat, il fut cause de quatre années de guerre civile, parce qu'il avait du goût et du talent pour la faction; et parce qu'il voulait être moins obligé de cacher ses débauches; et le reste de sa vie fut sacrifié à l'expiation de ces quatre années d'un pouvoir employé à faire du mal. Certes, il n'y a là rien de grand, ni dans les principes, ni dans les effets : il n'y a de louable que le repentir.

La seule gloire qui lui soit restée est celle à laquelle il songeait le moins, celle d'écrivain supérieur. Ce n'est pas que je le compare, comme on l'a fait un peu légèrement, à Tacite, dont il n'a ni la profondeur de vues ni la force de pinceau; à Salluste, dont il n'égale ni la précision originale ni l'expression heureuse. Son style est comme son génie, plein de feu et de hardiesse, mais sans règle et sans mesure. On peut reprocher à quelques-uns de ses portraits des antithèses accumulées et forcées; mais ce défaut, qui est rare chez lui, n'empêche point que le naturel de la vérité ne domine dans sa diction. De même ses inégalités n'en diminuent point l'éclat : elles sont évidemment les négligences d'un homme qui adresse ses mémoires à une amie intime, comme une confidence épistolaire. Il sait raconter et peindre; mais on voit, par les témoignages de ses contemporains, que sa mémoire le trompe assez souvent sur les faits et les dates, et que ses préventions le rendent quelquefois injuste sur les personnes. Il a beaucoup de franchise sur ce qui le regarde, moins pourtant qu'il n'en veut faire paraître, et son amour-propre, qui le conduisait dans ses écrits, comme dans ses actions, avoue quelques fautes, pour faire croire plus aisément à une suite de combinaisons qu'il est trop facile d'arranger après les événements pour que l'on puisse toujours les attribuer à la prudence. Malgré cet artifice, ce qu'il peint le mieux dans ses ouvrages, c'est lui-même; et l'on peut dire de lui, comme de César, qu'il a fait la guerre civile et l'a écrite avec le même esprit [1]. Ses inclinations et ses principes percent de tous côtés; sa politique est tournée tout entière vers les dissensions domestiques; toutes ses maximes sont adaptées à des temps de cabale et de discorde, et il ne juge presque les hommes que par ce qu'ils peuvent être dans les factions, c'est-à-dire sur le modèle qu'il est plus que personne en état de fournir d'après lui. Enfin, ses *Mémoires*, pleins d'esprit, d'agrément, de saillies, d'imagination, de traits heureux, laisseront toujours l'idée d'un homme fort au-dessus du commun. Il n'y a guère de défauts que ceux qu'il était capable d'éviter en composant avec plus de soin; comme dans sa conduite ce qu'il y a de plus vicieux n'empêche pas qu'on n'aperçoive ce qu'il aurait pu être, si la fortune l'avait autrement placé.

[1] *Eodem animo scripsit, quo bellavit.*

CHAPITRE III. — *Philosophie.*

SECTION PREMIÈRE. — Métaphysique.

DESCARTES, PASCAL, FÉNELON, MALEBRANCHE, BAYLE.

La philosophie eut le même caractère que l'éloquence; elle fut presque toute religieuse, c'est-à-dire toujours appuyée sur ces bases premières et universelles, la croyance d'un Dieu, et l'immortalité de l'âme immatérielle : idées mères, dont les conséquences, pour les esprits justes et les cœurs droits, s'étendent infiniment plus loin qu'on ne l'a cru de nos jours, puisque, bien saisies et bien développées, elles vont jusqu'à la nécessité d'une révélation. C'est en ce sens que la religion entre dans toute bonne philosophie; et c'est pour cela que celle du dernier siècle fut souvent sublime, et s'égara fort peu, presque sans danger, et toujours sans scandale.

Hors les athées, qu'il ne faut jamais compter quand on raisonne, d'ailleurs tout le monde convient que l'idée d'un premier être est le principe de toutes nos connaissances métaphysiques, comme elle est en même temps le fondement et la sanction de toutes les vérités morales, puisque, sans un Dieu, il ne peut y avoir dans les actions des hommes de moralité réelle. Elle est aussi la seule explication satisfaisante de tous les phénomènes physiques; puisque leur première cause est le mouvement, et que le mouvement en lui-même, de l'aveu de Newton, qui en a expliqué les lois, est inexplicable sans un premier moteur. Il s'ensuit que la vraie philosophie est inséparable de la religion, au moins de celle qui est, pour ainsi dire, le premier instinct des hommes les plus bornés, comme elle a été la doctrine des esprits les plus transcendants, de Platon, de Socrate, d'Aristote, de Cicéron, chez les anciens; et, parmi les modernes, de Descartes, de Leibnitz, de Locke et de Fénelon, qui ont fait voir que cette religion primitive, que rejettent les athées, conduit à la nôtre, que rejettent les incrédules; et c'est ce qui fait que les philosophes du siècle passé les ont souvent fait marcher de front, et se sont servis de l'une pour appuyer l'autre.

Mais aussi la curiosité est inséparable de la rai-

son humaine; et c'est parce que celle-ci a des bornes que l'autre n'en a pas. Cette curiosité en elle-même n'est point un mal; elle tient à ce qu'il y a de plus excellent dans notre nature; car s'il n'est donné de tout savoir qu'à celui qui a tout fait, l'homme s'en rapproche du moins autant qu'il le peut en désirant de tout connaître; et l'on sait que ce grand et beau désir a été, dans les sages de tous les temps, le sentiment de leur noblesse, et le pressentiment de leur immortalité.

Sans doute ce désir, qui ne peut être rempli que dans un autre ordre de choses, sera toujours trompé dans celui-ci; mais du moins nous lui devons ce que nous avons pu acquérir de connaissances spéculatives; et les illusions qui ont dû s'y mêler sont celles de l'amour-propre, et prouvent seulement que la raison a besoin d'un guide supérieur qui lui trace la carrière hors de laquelle elle ne peut que s'égarer.

C'est en méconnaissant ce guide que la curiosité en tout genre devient fanatisme, et le fanatisme, soit religieux, soit philosophique, n'est, quoi qu'on en ait dit, ni l'enfant de la religion, ni celui de la philosophie; il est l'enfant de l'orgueil, puissance violente et terrible. La raison, au contraire, même quand elle se trompe, est par elle-même une puissance tranquille qui ne se passionne point, et pour laquelle les hommes ne se battent pas. Le fanatisme ment quand il parle au nom du ciel ou de la raison; la philosophie et la religion le désavouent également : il les outrage et les dénature toutes les deux, et toutes les deux le détestent. Il prend de l'une des arguments dont il fait des sophismes, et de l'autre des dogmes dont il fait des hérésies; et de cet alliage impur sont sortis tous les maux qui ont désolé le monde, depuis l'arianisme, qui ensanglanta les conciles, jusqu'au *philosophisme* [1] de ce siècle qui a fait de la France le théâtre de tous les crimes.

A la tête de tous ceux qui, dans le dernier siècle, ont vraiment mérité le nom de *philosophes*, il faut sans doute placer Descartes. Sa *Dioptrique*, et l'application de l'algèbre à la géométrie, découverte qui l'a mis au rang des inventeurs en mathématiques, n'appartiennent qu'aux sciences exactes, qui sont étrangères à notre objet. Mais personne n'ignore les obligations que nous lui avons sous des rapports bien plus étendus, puisque, par la révolution qu'il opéra dans la philosophie spéculative, il fut véritablement le réformateur de l'esprit humain. On doit à son heureuse hardiesse d'avoir pu briser enfin le lourd sceptre du pédantisme scolastique, qui avait produit depuis plusieurs siècles un très-mauvais effet, celui de n'éveiller la dispute qu'en assoupissant la raison. L'époque où l'on avait découvert les ouvrages d'Aristote étant celle de l'ignorance, il avait imprimé tant d'étonnement et de respect, que l'on crut avoir trouvé la science universelle et infaillible, et ce qu'on avait alors d'esprit étant plutôt tourné vers une finesse frivole que vers le jugement solide, la physique générale d'Aristote, toute composée d'hypothèses gratuites, mais substituant, aux faits des définitions, des divisions et des subdivisions fort régulières, et sa métaphysique presque toute formée d'abstractions très-savamment chimériques, furent embrassées avec avidité par des hommes qui avaient assez d'esprit pour argumenter sur des mots, et pas assez pour chercher les choses. Ainsi l'on n'avait pris d'abord que les erreurs d'un grand homme; et ce ne fut que longtemps après que l'on sut profiter de ce qu'il avait fait de beau et de bon, en régularisant les notions essentielles du raisonnement, de l'éloquence et de la poésie. Aristote avait pris dans toute l'Europe un tel ascendant, qu'il y était presque regardé comme un père de l'Église : sa philosophie était une religion; ses décisions étaient des oracles; et l'on n'oubliera jamais ce mot qui servait de réponse à tout, ce mot reçu constamment dans les écoles modernes, comme il l'avait été autrefois dans celle de Pythagore; ce mot qui est le sceau de l'esclavage des esprits : *Le maître l'a dit*. Descartes ne voulut de maître que l'évidence; il la chercha par son doute méthodique, aussi sensé que le doute des pyrrhoniens était extravagant. Il apprit aux hommes à n'affirmer sur chaque objet que ce qui était clairement renfermé dans l'idée même de cet objet. C'est ainsi qu'il trouva les meilleures preuves que l'on eût encore données de l'existence d'un premier être, de l'immatérialité des esprits, et de l'immortalité de l'âme, et son excellent livre *de la Méthode* réduisit en démonstration des vérités de sentiment. Il lui fallait, pour achever cette révolution, non-seulement le courage de l'esprit, mais celui de l'âme; car quoiqu'il n'ait jamais été persécuté par le gouvernement, comme on l'a prétendu, il le fut par ceux qu'il contredisait, et qui trouvèrent des protecteurs de leurs thèses dans les magistrats qui condamnaient celles de Descartes. Le ministère lui offrit même des places et des pen-

[1] On est obligé d'adopter ce mot, devenu nécessaire pour prévenir toute méprise, et qui signifie l'amour du sophisme, l'amour du faux, comme *philosophie* veut dire amour de la sagesse, amour du vrai. Dans le génie de la langue grecque, les mots de *sophisme* et de *sophistes* suffisaient pour marquer l'abus; dans la nôtre, ce n'est pas assez, parce que nos *sophistes* ne ressemblent point à ceux de l'antiquité. Ceux ci n'ont jamais troublé la terre; les autres ont voulu l'asservir, et ont été au moment de ramener le chaos. Il y a donc ici *amour du mal*, et, par conséquent, beaucoup plus qu'erreur; c'est ce qui doit faire admettre le mot de *philosophisme*.

nelon que dans ceux qui n'ont été que philosophes. Ce n'est pas que la vérité soit en elle-même susceptible de plus ou de moins; mais une vérité de cette nature a plus d'autorité auprès de ceux qui l'entendent, quand elle sort de la bouche d'un prélat de l'Église romaine. Il n'est que trop commun, quand on ne peut combattre les choses, de se rejeter sur la personne. Que Bayle fasse un livre exprès pour prouver que la tolérance civile est de droit naturel, bien des gens diront, *C'est un philosophe*, et croiront avoir répondu. Mais qui osera dire à Fénelon : Vous n'êtes pas un bon chrétien? Ce n'est pas la moindre partie de sa gloire d'avoir été l'apôtre de la tolérance sous un règne de persécution; et si nous avons été affligés de voir un Bossuet préconiser celle de Louis XIV, nous en aimerons davantage Fénelon, qui a osé la condamner.

Les *Dialogues*, qu'il n'eût pas fallu intituler *Dialogues des Morts*, puisqu'il y en a beaucoup dont les interlocuteurs sont censés vivants, ne roulent pas en général sur un fonds d'idées aussi grave ni aussi sévère; ils sont proportionnés à l'âge du prince pour lequel ils étaient faits. La plupart ont pour résultat un point de morale qui doit servir de leçon; mais quelquefois l'auteur, tout occupé de son dessein, sacrifie un peu la dignité du personnage pour établir le précepte; et quelques grands hommes de l'antiquité sont obligés de descendre pour instruire le petit-fils de Louis XIV. Les *Dialogues* entre les modernes sont d'une raison plus forte, parce que celle du prince devenait plus mûre. Les meilleurs, à mon gré, sont ceux de Louis XI et du cardinal la Balue, de Charles-Quint et de François Ier. Ces quatre personnages se disent des vérités fort dures, mais fort instructives, et leurs caractères sont bien conservés. Fénelon a tiré un autre dialogue très-court, mais très-bien conçu, de l'anecdote piquante de ce jeune moine de Saint-Just, que l'ennuyé Charles-Quint allait réveiller avant le jour, et qui lui dit avec une naïveté si plaisante : *Eh! n'êtes-vous pas content d'avoir si longtemps troublé le repos du monde? Faut-il donc que vous l'ôtiez à un pauvre novice qui ne demande qu'à dormir?* En total, quoique ces *Dialogues* soient quelquefois un peu négligés dans la diction, et d'une raison assez commune, je préfèrerais le naturel qu'on y sent toujours, et le bon esprit qu'on y aperçoit souvent, au babil si spirituellement raffiné qui fatigue dans ceux de Fontenelle. On a joint à ceux de Fénelon quelques historiettes morales à la portée de la première jeunesse; mais tout le monde peut lire avec grand plaisir le morceau qui a pour titre, *Aventures d'Aristonoüs*. Il est écrit comme le *Télémaque*.

Nicole, oublié comme controversiste, a conservé de la réputation par ses *Essais de morale*, quoiqu'on ne les lise guère plus que ses dissertations polémiques. C'est un logicien fort exact, et un auteur d'un style pur et simple, comme tous ceux de Port-Royal; mais il est un peu froid et très-verbeux : il prouve plus la morale qu'il ne la persuade, et raisonne plus qu'il ne touche; ce qui n'empêche pas que la lecture de ses écrits ne soit utile : Voltaire lui-même en a loué plusieurs.

Duguet, autre écrivain de la même école, et qui soutint aussi pour elle de longs combats dont on ne parle plus, est digne de se reproduire aux regards de la postérité, par le mérite et l'importance du sujet qu'il a traité sous le titre d'*Institution d'un prince*, livre composé pour le fils aîné du duc de Savoie, Victor-Amédée. Il est vrai que ce qui concerne la religion et le clergé occupe trop de place dans cet ouvrage : de quatre volumes, les deux derniers y sont entièrement consacrés; et Fénelon, dans une *Direction de conscience*, en dit cent fois moins sur les matières ecclésiastiques que Duguet dans un Traité de l'art de gouverner. C'est que le premier, comme tous les esprits supérieurs, se restreint à l'essentiel, s'oublie lui-même pour son sujet, et ne prétend pas qu'un souverain en sache autant qu'un évêque ou un docteur; l'autre, au contraire, abonde avec complaisance dans ce qui a été l'objet de ses études, et ne songe pas que, pour bien instruire, il ne faut pas dire tout ce qu'on sait, mais seulement ce qui convient à ceux qu'on instruit. Cependant, en laissant de côté ces deux volumes, qui pour un prince auraient pu être réduits à dix pages, on trouve dans les deux premiers, quoiqu'ils soient encore trop diffus, beaucoup d'ordre et de clarté, un fonds d'instruction solide, des principes sages, et des moyens très-judicieusement présentés pour garantir un souverain de tous les piéges qui l'environnent; pour trouver la vérité et des amis, écarter le mensonge et éviter l'injustice. Le plan de conduite et de gouvernement qu'il trace est certainement très-bon à suivre; mais aussi celui qu'il a suivi lui-même dans son livre lui ménageait de grands secours. Il en a fait une espèce de recueil des plus beaux préceptes de sagesse et des traits les plus heureux des anciens philosophes qui ont écrit pour former de bons princes, ou pour les louer, de Tacite, de Sénèque, de Pline, et des meilleurs historiens du siècle d'Auguste ou du moyen âge. Personne n'a plus mis à contribution l'antiquité, mais personne n'a mis plus de bonne foi dans ses emprunts : il cite régulièrement en note tout ce qu'il traduit dans son texte; et son érudition et sa candeur font un honneur égal aux bonnes études

qu'il avait faites, et aux maîtres qui les avaient dirigées. Son style a plus de force et d'intérêt que celui de Nicole, quoiqu'on puisse désirer qu'au talent de fondre habilement l'esprit des anciens dans son ouvrage il eût joint celui de s'exprimer, comme eux, avec cette imagination qui anime tout. Il est du moins animé d'un sincère amour de la vertu et du bien public : il déteste toute flatterie, et n'oublie rien pour mettre le prince en garde contre elle, et faire tomber toutes les sortes de masques dont elle se couvre. On pourra juger de la sévérité de ses maximes par ce morceau, qui aurait un peu embarrassé les prédicateurs qui se font panégyristes :

« Un prince doit défendre en public comme en secret tout ce qui est excessif, et regarder comme excessif tout ce qui blesse la vérité. Un discours flatteur, prononcé dans une cérémonie, doit être interrompu par lui, si celui qui le fait n'a pas profité des avis qu'on lui a fait donner de n'y rien mêler que de sage et de raisonnable. Une action de cet éclat est sue dans tout le royaume; elle ferme la bouche à tous ceux qui croiraient avoir de l'esprit en disant de belles paroles, sans se mettre en peine qu'elles fussent vraies; elle met en honneur le prince, comme ennemi déclaré du mensonge; elle apprend à tous ses sujets que le moyen de lui plaire est d'aimer, comme lui, la vérité..... »

Et ailleurs :

« Les inscriptions qu'on gravera sur le marbre ou sur l'airain seront condamnées par le prince, et changées par son ordre, si elles ne sont simples et sincères. C'est un mal plus grand de perpétuer la flatterie par des monuments durables que de la souffrir dans des discours qui ne laissent point de vestiges. C'est rendre le scandale comme éternel, et apprendre à la postérité à mépriser la vérité, que lui laisser de si mauvais exemples Les hommes s'y accoutument; mais l'indignation de Dieu ne passe point, et une statue avec un titre insolent est une espèce d'idole qui lui rend odieux le lieu où elle est érigée, et le peuple qui n'en gémit pas. »

Jusqu'ici ce n'est que le langage d'une raison ferme et sévère; mais voici le rigorisme outré, qui tombe dans la petitesse et la puérilité :

« Il aura surtout une extrême indignation contre toutes ces vaines fictions où les noms des anciennes divinités lui seront attribués aussi bien que leur prétendu pouvoir sur la terre ou sur la mer, sur la guerre ou sur la paix. Il n'y a rien, d'un côté, de si froid que ces chimères, et de l'autre, de plus impie ni de plus scandaleux. Je sais que les noms de Mars, de Neptune et de Jupiter, sont des noms vides de sens; mais ce sont des noms qui ont servi au démon pour tromper les hommes, et pour se faire rendre par eux les honneurs divins. C'est donc faire injure au prince que de le mettre à la place de cet usurpateur: et le prince se déshonore en consentant à cette impiété. Cependant les théâtres en retentissent, la musique s'exerce sur ces indignes fictions, les peuples s'infectent de cette espèce d'idolâtrie, et les châtiments pleuvent en foule du ciel sur une nation qui s'est fait un jeu d'un si grand mal. »

Ce sont des passages dans ce goût qui ont contribué à décréditer de bons auteurs. Comment concevoir dans un auteur, qui d'ailleurs écrit en homme de sens, une si bizarre proscription et une colère si déplacée! Voltaire a pu dire des modernes en plaisantant :

Ils sont chrétiens à la messe,
Ils sont païens à l'Opéra.

Mais, en bonne foi, Duguet a-t-il pu penser que l'on fût idolâtre pour donner le nom de Mars à un guerrier, ou de Vénus à une belle femme? Comment n'a-t-il pas voulu voir que ces dénominations n'étaient que des figures de style, une sorte de métaphore, et que Mars signifiait la vaillance personnifiée, Jupiter la puissance, Minerve la sagesse, etc.? A-t-il cru que quelqu'un fût assez sot pour se croire une de ces divinités antiques, que les plus raisonnables des païens ne regardaient eux-mêmes que comme des emblèmes et des symboles? Et qu'est-ce que le *démon* a de commun avec ce langage figuré et de convention? Boileau, qui était dévot, mais dévot sensé, s'est moqué, dans son *Art poétique,* des rigoristes de son temps, qui avaient manifesté le même scrupule que Duguet. Tout le monde sait ces vers; mais ce sont les vers que tout le monde sait qu'il faut toujours citer, parce qu'ils font toujours plaisir. Le morceau où il explique les avantages du système mythologique est un des chefs-d'œuvre de sa plume.

Chaque vertu devient une divinité.
Minerve est la prudence, et Vénus la beauté.
Ce n'est plus la vapeur qui produit le tonnerre,
C'est Jupiter armé pour effrayer la terre.
Un orage terrible, aux yeux des matelots,
C'est Neptune en courroux qui gourmande les flots.
Écho n'est plus un son qui dans l'air retentisse,
C'est une nymphe en pleurs qui se plaint de Narcisse.
Ainsi, dans cet amas de nobles fictions,
Le poëte s'égaie en mille inventions,
Orne, élève, embellit, agrandit toutes choses,
Et trouve sous sa main des fleurs toujours écloses.
Qu'Énée et ses vaisseaux, par le vent écartés,
Soient aux bords africains d'un orage emportés,
Ce n'est qu'une aventure ordinaire et commune,
Qu'un coup peu surprenant des traits de la fortune.
Mais que Junon, constante en son aversion,
Poursuive sur les flots les restes d'Ilion;
Qu'Éole, en sa faveur les chassant d'Italie,
Ouvre aux vents mutinés les prisons d'Éolie;
Que Neptune en courroux, s'élevant sur la mer,
D'un mot calme les flots, mette la paix dans l'air,
Délivre les vaisseaux, des sirtes les arrache :
C'est là ce qui surprend, frappe, saisit, attache.
Sans tous ces ornements, le vers tombe en langueur.
La poésie est morte, ou rampe sans vigueur.
. . . .
. . . .
De n'oser de la Fable emprunter la figure,
De chasser les Tritons de l'empire des eaux,
D'ôter à Pan sa flûte, aux Parques leurs ciseaux,

D'empêcher que Caron, dans la fatale barque,
Ainsi que le berger, ne passe le monarque,
C'est d'un scrupule vain s'alarmer sottement,
Et vouloir aux lecteurs plaire sans agrément.
Bientôt ils défendront de peindre la Prudence,
De donner à Thémis ni bandeau ni balance,
De figurer aux yeux la Guerre au front d'airain,
Ou le Temps qui s'enfuit une horloge à la main.
Et partout des discours, comme *une idolâtrie*,
Dans leur faux zèle, iront chasser l'allégorie.
Laissons-les s'applaudir de leur pieuse erreur.

Voilà bien la prétendue *idolâtrie* qui échauffe si mal à propos le zèle de Duguet. Ces vers, imprimés longtemps avant son livre, auraient bien dû l'avertir de sa bévue. Je le réfute d'ailleurs dans toutes les règles ; car j'oppose à un docteur janséniste un poëte janséniste aussi, comme j'ai opposé tout à l'heure aux dévots intolérants un archevêque dévot et tolérant : c'est, ce me semble, faire bonne guerre, et battre l'ennemi sur son terrain.

Peut-être, dans cette invective contre les prologues d'opéra, entrait-il un peu d'animosité contre Louis XIV, que les jansénistes n'aimaient pas plus qu'il ne les aimait. Mais, si ce monarque encourageait un peu trop les louanges, était-ce une raison pour traiter Quinault comme un païen? Et, pour citer encore Boileau,

Tant de fiel entre-t-il dans l'âme des dévots?

Ne rendons pas moins de justice à ce que Duguet a dit de bon. Il parle fort sensément sur les inconvénients de cette multiplicité d'ordonnances successives et souvent contradictoires, qui révoquent aujourd'hui, et qui sont révoquées demain.

« Il n'y a point de plus grand mal dans l'État qu'une foule de lois qui le chargent et l'embarrassent. Leur multitude a toujours été regardée comme une preuve certaine d'une mauvaise administration, parce qu'elle est un effet, ou de l'imprudence qui ne sait pas choisir, ou de la faiblesse qui ne sait pas exécuter, ou de l'inconstance qui ne sait rien soutenir, ou du caprice qui convertit en loi toutes les fantaisies. »

Il s'exprime sur la nature du pouvoir légal avec autant de justesse et de netteté que tous les philosophes que vous avez déjà entendus ; et il importe de constater cette réunion de sentiments.

« Le premier caractère de la souveraine autorité, quand elle est pure, et qu'elle n'a point dégénéré ni de son origine ni de sa fin, est de gouverner par les lois, de se régler sur elles, et de se croire interdit tout ce qu'elles défendent. Ainsi le prince et les lois commandent la même chose; l'autorité n'est point partagée : l'exemple du prince n'affaiblit pas les lois, et les lois ne condamnent pas le prince. »

Il lui recommande spécialement de consulter la voix publique sur le choix de ses ministres.

« Un bon prince fait plus d'état d'une réputation bien établie que des relations secrètes, qui sont quelquefois l'effet des préjugés, et qui n'ont que l'autorité des particuliers dont on les reçoit. Il est plus facile de les tromper que le public, qui examine tout, et qui est composé d'une infinité de sortes d'esprits et de caractères qui ne s'unissent guère dans l'estime d'une même personne, à moins qu'elle ne le mérite. »

Tout ce qu'il prescrit sur les encouragements que demande l'agriculture, sur le soulagement dû aux cultivateurs, sur la liberté nécessaire au commerce, sur les maux que lui font les droits de traite et de péage, est entièrement conforme aux documents de nos meilleurs économistes. Il s'élève contre toute espèce d'abus.

« Le prince doit examiner si l'État n'est point chargé de doubles emplois; si une province ne paye pas en même temps les appointements du gouverneur et ceux du commandant qui en tient la place; s'il n'en est pas ainsi de plusieurs villes et de plusieurs ports; s'il n'en est pas ainsi de plusieurs emplois, dont l'un a le titre et les revenus, et dont l'autre fait les fonctions avec des gages peu différents de ceux du titulaire. Le prince doit regarder ces doubles emplois comme des abus, et il réduit tout à l'unité, sans avoir égard aux raisons qui servent de prétexte à la multiplication des officiers et au doublement de leurs gages. »

Mais rien n'est mieux pensé que ce qu'il dit sur les impôts, sur la manière de les promulguer, sur l'obligation de les motiver et d'en limiter la durée.

« La manière la plus naturelle d'établir sur le peuple des taxes nouvelles est de les faire accepter par les états assemblés.... Il n'y a rien dont le peuple ne soit capable quand on prend confiance en lui, et qu'on paraît l'admettre dans les conseils publics. Il s'anime lui-même alors à sa propre défense, et il entre avec zèle dans tous les sentiments d'un prince qui veut bien lui en prouver la justice. Mais, si l'on paraît compter pour rien son approbation, et ne vouloir que ses richesses, il se détache des intérêts du prince, comme s'ils étaient différents des siens; il murmure contre toutes les impositions nouvelles, et il est encore plus blessé des préfaces dont on tâche de colorer chaque édit.... La condition la plus importante est d'être exactement fidèle à la parole de les supprimer dès que le besoin sera cessé. On ne saurait croire combien le prince a d'intérêt à ne chercher sur cela ni détour ni prétexte. Il a toute la confiance de ses sujets, s'il est sincère; mais il la perd, et avec elle sa réputation, s'il n'est exact jusqu'au scrupule. Il n'y a point de contribution que le peuple n'accepte, si elle n'est que pour un temps limité, et s'il en est certain; mais la plus légère taxe l'effraye avec raison, s'il la regarde comme éternelle. Il n'est pas assez injuste pour refuser un secours extraordinaire dans un pressant besoin, mais il s'afflige avec justice de ce que, le besoin étant passé, la charge extraordinaire devient un joug perpétuel. Il a donné à Louis XII, roi de France, le nom de *Père du peuple*, quoique ce prince ait eu presque toujours la guerre, et qu'il ait fait de grandes levées d'hommes et de deniers, parce que tous les tributs extraordinaires étaient abolis dès qu'il lui était permis de désarmer. Il en sera ainsi de tous

les rois qui auront la même conduite. Ils trouveront dans leurs sujet un zèle pour leur service, et une préparation à tout entreprendre, à tout souffrir pour leurs intérêts, que rien ne sera capable de ralentir, s'ils observent religieusement leurs promesses, et s'ils prouvent, par leur fidélité à supprimer les nouveaux tributs, qu'ils ne les exigent que dans la nécessité, qu'ils consentent avec peine à les établir, et qu'ils les abolissent avec joie. Ils rendront cette preuve complète en prenant part eux-mêmes à la condition du peuple, en se privant avec plus de sévérité des choses qui ne servent qu'au plaisir, en retranchant toute dépense qui ne sera pas inévitable, en faisant suspendre tous les ouvrages commencés pour le bien public, mais qui peuvent être suspendus; en témoignant qu'ils sentent et qu'ils partagent la peine de leurs sujets, et qu'ils sont eux-mêmes dans une situation violente jusqu'à ce qu'il leur soit permis de les soulager. Ils persuaderont ainsi le peuple qu'ils sont plus jaloux que lui-même de son repos, plus attentifs à son bien, plus occupés de son intérêt. Ils établiront en son affection la principale ressource de l'État. Ils mettront chez les étrangers leurs royaumes en réputation, comme gouvernés par des princes aimés uniquement, et comme pleins de sujets préparés à tout entreprendre et à tout souffrir pour leur querelle; et ils empêcheront ainsi bien des guerres étrangères et bien des entreprises secrètes, dont le mécontentement public est souvent l'occasion et le prétexte. »

Ce ne sont pas là de vaines prédications : ce sont des vérités essentielles en politique comme en morale, fondées sur la nature des choses, prouvées par l'expérience, attestées par l'histoire de tous les temps. Quoique la violence et l'artifice puissent donner aux souverains quelques avantages passagers, il est démontré par les faits, qu'en total et en dernier résultat la puissance la plus solide est celle qui est appuyée sur l'affection des peuples, et que, par conséquent, pour être puissant, il faut être juste. Le proverbe connu,

Si vous voulez la paix, soyez prêt à la guerre,

est d'une vérité éternelle : et quel meilleur moyen d'être prêt à la guerre que d'établir l'ordre et l'abondance qui en est la suite pendant la paix? Quelle différence entre les ressources pénibles, incomplètes, incertaines que l'on peut tirer d'un peuple épuisé dès longtemps par des exactions habituelles, et celles qu'on peut attendre, quand il le faut, des tributs faciles, volontaires, empressés, que vous offre la reconnaissance d'un peuple à qui l'on a laissé ses propriétés naturelles et légitimes jusqu'au moment du besoin? Croit-on que ce calcul échappe aux puissances ennemies, qu'elles ne sachent pas à peu près à quoi se bornent les secours extraordinaires que peut fournir malgré lui un peuple pauvre et mécontent; qu'elles ne comptent pas très-souvent sur l'impossibilité de faire la guerre dans cet état de détresse, et qu'elles ne sachent pas y proportionner les sacrifices qu'elles exigent avec un orgueil insultant? De là, les humiliations qu'il faut dévorer, la perte d'une considération nationale, si importante sous tous les rapports; de là une foule de disgrâces dont le regard sévère et perçant de l'histoire apercevra la cause dans le désordre des finances, et dans le système funeste de porter les impositions jusqu'au dernier degré du possible. Mais aujourd'hui surtout que, la guerre étant si dispendieuse et si peu décisive, il ne s'agit presque plus que de savoir quel est celui qui pourra la payer le plus longtemps, on y regarderait à deux fois avant d'attaquer ou d'offenser un prince qu'on saurait avoir à sa disposition le cœur, le bras, la bourse de vingt-cinq millions de sujets heureux, dont on oserait troubler le bonheur. Toutes ces considérations sont renfermées implicitement dans le paragraphe que je viens de citer. L'auteur ne s'échauffe pas souvent, mais ordinairement il raisonne bien. Un des endroits (et il y en a peu) où il a quelque véhémence, encore en s'aidant de l'Écriture et des prophètes, c'est celui où il montre à quel revers s'expose un monarque qui a fait craindre aux autres son orgueil et son ambition.

« Il excite la jalousie et la défiance des princes voisins, qui s'unissent pour réprimer son ambition, qui l'obligent à se défendre au lieu de les attaquer, et qui tâchent de le réduire à un tel état qu'il ne puisse les intimider. Il est contraint d'acheter la paix qu'il avait lui-même troublée, de restituer pour cela des places usurpées, et d'en raser d'autres qu'il avait fortifiées avec des dépenses infinies. Il est forcé de passer les dernières années de sa vie dans la guerre, au lieu du repos qu'il s'y était promis : elle devient plus générale et plus animée lorsqu'il en est las, et qu'on sait bien qu'il désire de la terminer, même à des conditions honteuses. On commence à le mépriser lorsqu'il n'est plus en état de mépriser les autres; on lui demande plus qu'il n'a pris. On veut lui enlever son ancien héritage pour le faire repentir de ses usurpations; et il éprouve dans une triste vieillesse la vérité des imprécations que l'Écriture fait contre les princes qui s'imaginent être grands parce qu'ils sont orgueilleux et injustes : *Malheur à vous*, dit-elle à l'un d'entre eux, *qui ravissez ce qui n'est point à vous! Pensez-vous donc que vous ne serez pas vous-même la proie d'un autre, et qu'après avoir méprisé les autres, vous ne tomberez pas vous-même dans le mépris? Il viendra un temps où vous cesserez d'usurper ce qui n'est point à vous, et où vous serez la proie des autres; où vous serez las de traiter les autres avec mépris, et où vous en serez méprisé.* L'idée fastueuse qu'un prince s'était efforcé de donner de lui-même disparaît alors. On lui insulte dès qu'on ne le craint plus, et il est contraint de souffrir qu'on dise hautement de lui ce qui est marqué dans un prophète : *Quoi! est-ce donc là cet homme qui troublait toute la terre, qui ébranlait les*

royaumes, qui désolait l'univers, et qui ruinait les villes? »

Quand on ne saurait pas que le livre de Duguet a été composé dans les dernières années de Louis XIV, et dans les temps de la malheureuse guerre de la succession d'Espagne et des conférences trop mémorables de Gertruidenberg, il serait impossible de ne pas reconnaître dans ce tableau le prince que l'on y désigne si clairement. Le tableau n'est que trop fidèle dans tous les points; et il n'est pas étonnant que les écrivains jansénistes, dont la persécution aigrissait la sévérité naturelle, aient été si odieux à ce monarque, qui les haïssait comme sectaires, et les craignait comme censeurs; que les plus célèbres aient été forcés, sous son règne, de vivre et d'écrire dans les pays étrangers; et que plusieurs de leurs ouvrages, particulièrement celui-ci, n'aient été imprimés en France qu'après la mort du roi. L'on ne peut nier que la leçon ne fût vraie; mais il eût mieux valu, je pense, la laisser à la justice de l'histoire. Il était peu généreux et peu décent d'insulter à l'infortune d'un roi septuagénaire, qui d'ailleurs la soutenait avec tant de courage et de grandeur d'âme. Au reste, à cette leçon que donne Duguet on peut en ajouter une autre : c'est que ceux mêmes qui voulaient punir un monarque longtemps victorieux d'avoir abusé de sa prospérité, abusaient à leur tour de la leur à un excès capable de tourner contre eux l'indignation qu'ils avaient d'abord excitée contre lui, et qu'à leur tour encore ils furent bientôt punis de leur aveugle et imprudente animosité. Il n'y avait pas plus de politique que de noblesse à rejeter avec une dureté outrageante les conditions les plus avantageuses qu'ait pu jamais offrir aucun traité. Quelle petitesse, et quelle erreur de l'esprit de vengeance, de rebuter les demandes d'un ennemi abattu, plutôt que de profiter des avantages durables et solides qu'il vous assure! Quoi de plus heureux que de pouvoir se donner les honneurs de la modération en consultant ses propres intérêts! Au lieu de répéter, avec une hauteur méprisante, aux négociateurs français, *Hé bien! vous dites donc que le grand roi propose...*, il eût mieux valu écouter avec attention, et accepter avec sagesse les énormes sacrifices que *le grand roi* proposait. L'éloquent Polignac, qui soutint avec tant de dignité un ministère humiliant, avait raison de leur dire : *On voit bien que vous n'êtes pas accoutumés à vaincre.* Et lorsque, trois ans après, l'ascendant de Villars, la journée de Denain, et la prudente neutralité de l'Angleterre, eurent rétabli l'équilibre; quand l'Empire et la France traitèrent avec égalité, et qu'il ne fut plus question, ni des offres démesurées de Louis XIV, ni de l'influence que les Hollandais auraient eue dans un traité dont ils avaient pu être les arbitres, ils durent se souvenir de ce que leur avait prédit quelque temps auparavant ce même Polignac : *Nous traiterons de vous, chez vous et sans vous.*

Le principal défaut de la plupart des écrivains dont je viens de parler, c'est une diction lâche et diffuse. Les deux hommes qui donnèrent le premier modèle de ce style précis qui fortifie la pensée en la resserrant, furent la Rochefoucauld et la Bruyère. Personne n'a porté ce mérite plus loin qu'eux; mais il ne faut pas oublier que, pour y parvenir, ils adoptèrent une méthode qui exclut d'autres avantages, et dispense de beaucoup de difficultés. En écrivant par petits articles détachés, et faisant ainsi un livre d'un recueil de pensées isolées, ils s'épargnèrent, comme l'observait Boileau, le travail des transitions, qui est un art pour les bons écrivains, et un écueil pour les autres. Ils n'avaient besoin non plus, ni de plan, ni de méthode, ni de proportions, ni de cet intérêt général dont il est si difficile et si beau d'animer l'ensemble d'un ouvrage qui joint l'unité d'objet à l'étendue des détails. Ils ne s'occupaient qu'à faire valoir une seule idée à la fois, à en tirer le meilleur parti possible, pour passer ensuite à une autre sans aucune liaison qu'une étoile ou un alinéa. Mais en revanche ils se distinguèrent par les qualités propres à ce genre d'ouvrage; et la tournure réfléchie et les formes concises de leur style donnèrent à notre prose un caractère qui lui a été utile, et une sorte de beauté qu'il convenait de joindre à tous les titres qu'elle avait déjà.

Voltaire a dit que les *Maximes* de la Rochefoucauld étaient un des livres originaux du siècle de Louis XIV; et J. J. Rousseau n'a pas dissimulé son éloignement pour *ce triste livre*. Voltaire ajoute qu'il n'y a presque qu'une seule vérité, c'est que l'amour-propre est le mobile de toutes nos actions. Et tous ces divers jugements sont fondés. On peut même aller plus loin, et dire que, non-seulement cet ouvrage attriste et flétrit l'âme, mais qu'il a un grand défaut en morale : c'est de ne montrer le cœur humain que sous un jour défavorable. Il y aurait peut-être tout autant de sagacité, et sûrement beaucoup plus de justice, à démêler aussi ce qu'il y a dans l'homme de noble et de vertueux. Croit-on que la vertu ne garde pas souvent son secret tout aussi bien que l'amour-propre, et qu'il n'y ait pas autant de mérite à l'apercevoir? Il y a de plus un avantage réel, celui de faire voir à l'homme tout ce qu'il porte en lui de principes du bien, de lui faire sentir tout ce dont il est capable, et de l'élever ainsi à ses propres yeux. Au contraire, en généralisant

trop la satire, il semble que tout le monde la mérite, et que par conséquent personne n'en soit flétri : là où l'on inculpe tous les hommes, nul ne peut être noté.

Les *Maximes* de la Rochefoucauld calomnient souvent la nature humaine, en supposant que ce qu'elle a de meilleur part d'un principe vicieux.

« Cette clémence, *dont on fait une vertu*, se pratique tantôt par vanité, quelquefois par paresse, souvent par crainte, et presque toujours par tous les trois ensemble. »

D'abord, que signifient ces mots, *dont on fait une vertu?* Quoi donc! la clémence n'en est-elle pas une? Est-il sûr qu'elle n'ait jamais d'autre source que la *vanité*, la *paresse* ou la *crainte?* Pourquoi donc ne naîtrait-elle pas ou de la pitié, qui est si naturelle à tous les hommes, ou d'une bonté généreuse, naturelle aux grandes âmes? César était-il *timide*, était-il *paresseux?* et s'il sentit qu'il y avait quelque chose de plus noble à pardonner à tous les sénateurs prisonniers à Pharsale, qu'à les faire tous égorger; si ce sentiment lui fit éprouver quelque satisfaction de lui-même, est-ce là ce que la Rochefoucauld appelle de la *vanité?* Ce terme serait très-impropre. La *vanité* est l'orgueil des petites choses : celui du vainqueur de Pharsale pardonnant aux Romains ne peut, dans aucun cas, s'appeler ainsi. Et puis, est-il bien sûr que le plaisir de faire une bonne action soit nécessairement de l'orgueil? Si le contentement de la bonne conscience n'est pas autre chose, il ne faut donc plus croire au bonheur qu'elle procure, à ce bonheur regardé comme le plus pur de tous et le plus doux; car, certainement, l'orgueil n'est rien de tout cela, et Voltaire l'a caractérisé parfaitement par ce vers :

Il renfle l'âme, et ne la nourrit pas.

Ce que j'ai dit de la clémence de César, je le dis de celle de Titus, de Trajan, de Henri IV, de Louis XII. Pourquoi donc ne penserait-on pas qu'ils étaient cléments, tout simplement parce qu'ils étaient bons? N'y a-t-il point de bonté dans l'homme? La Rochefoucauld voudrait-il nous défendre de croire à la bonté?

« La constance des sages n'est que l'art de renfermer leur agitation dans leur cœur. »

Où est la preuve de cette assertion générale? Restreignez-la, elle sera aussi vraie que commune; énoncée comme elle l'est, elle est démentie par cent exemples. Comment savons-nous que le calme apparent cache souvent l'*agitation* intérieure? Parce que, dans ce cas, quelque effort que l'on fasse, elle se trahit toujours par quelque indice. Mais lorsqu'on n'en voit paraître aucun, de quel droit affirmer que cette agitation existe? Sera-ce en jugeant du cœur d'autrui par le nôtre? Mais qui aura le droit de dire : Nul n'a plus de force d'âme que je n'en ai? L'accusation est donc gratuite : c'est vouloir en deux lignes infirmer le témoignage de tous les siècles, et l'hommage qu'ils ont rendu aux âmes fortes qui ont fait honneur à la nature humaine par leur inébranlable fermeté. Qui a dit à l'auteur des *Maximes* que Soranus et Thraséas étaient agités à leurs derniers moments, quand un observateur tel que Tacite les représente tranquilles! Et cet électeur de Saxe, qui jouait aux échecs lorsqu'on vint lui annoncer qu'il fallait aller à l'échafaud; qui, pour toute réponse, demanda la permission d'achever la partie, la gagna, et alla mourir! Sommes-nous bien sûrs que sa *constance* ne fût qu'une agitation cachée? L'on dira peut-être qu'il n'est guère possible qu'un souverain quitte la vie avec une indifférence absolue, et qu'il aurait mieux aimé ne pas mourir.

Je le crois, et c'est pour cela que j'admire sa *constance :* elle ne détruit pas la nature, elle la dompte, et si promptement, qu'on ne s'aperçoit pas du combat. Est-ce là de l'agitation? Non, c'est du vrai courage, qui n'est autre chose qu'une résignation tranquille à la nécessité.

« La modération est une crainte de *tomber* dans l'envie et le mépris que méritent ceux qui s'enivrent de leur bonheur; c'est *une vaine ostentation* de la force de notre esprit : enfin la modération des hommes dans leur plus haute élévation est un désir de paraître plus grands que leur fortune. »

Toujours des généralités, qui font croire que l'observateur n'a vu l'homme que d'un côté, et que la différence des caractères lui échappe. Qui peut ignorer qu'il y a des hommes naturellement modérés, comme d'autres sont incapables de l'être; des hommes qui par eux-mêmes ne sont susceptibles d'aucune espèce d'enivrement, tandis que d'autres ont la tête tournée pour très-peu de chose? Pour en bien juger, il n'y a qu'à les suivre dans leur conduite habituelle. Était-ce par une *vaine ostentation* que Catinat s'amusait à jouer aux quilles le lendemain d'une bataille gagnée? On pourrait le soupçonner, si d'ailleurs on avait vu son humeur dépendre de sa fortune; mais quand on le voit le même dans tous les moments, n'est-il pas très-présumable qu'il était dans son caractère d'être de sang-froid dans toutes les circonstances, et qu'accoutumé à s'amuser des petites choses, comme à s'occuper des grandes, il ne voyait aucune raison pour que la victoire de la veille l'empêchât de faire sa partie de quilles le lendemain.

« L'orgueil est égal dans tous les hommes, et il n'y a

de différence qu'aux moyens et à la manière de le mettre au jour. »

Je ne crois point du tout cette proposition vraie, pas même en mettant l'amour de soi à la place de l'*orgueil;* ce qui pourtant se rapprocherait de la vérité, du moins en ce sens que l'amour de soi est commun à tous les hommes; et il leur est commun, parce qu'il leur est nécessaire : il ne devient un vice que par l'excès, et alors il s'appelle *orgueil.* Dire que cet orgueil *est égal dans tous,* c'est anéantir une vertu qui lui est opposée, la modestie. Il n'est pas vrai qu'elle ne consiste que dans les formes extérieures. Prétendre que personne n'est véritablement plus modeste qu'un autre, c'est dire que nul homme n'a plus de bon sens qu'un autre homme; que nul n'est capable de restreindre par la réflexion l'idée trop avantageuse qu'il est tenté d'avoir de lui-même; que nul n'est assez raisonnable pour apprécier à leur juste valeur les avantages de la fortune, de la naissance et de la nature, et de compenser ce qu'il a par ce qui lui manque, ce qu'il sait par ce qu'il ignore. Or, cette assertion est démentie par l'expérience. Vous voyez de grands seigneurs estimer au juste le hasard de la naissance, et des bourgeois anoblis entêtés de leur noblesse d'un jour. Vous voyez des hommes instruits discuter avec réserve, et des ignorants qui tranchent sans discuter; des hommes d'un grand talent le révérer très-sincèrement dans les autres, et de plats écrivains se mettre de la meilleure foi du monde au-dessus des plus grands génies. Si la maxime de la Rochefoucauld était vraie, il faudrait mettre sur la même ligne Racine, qui disait à son fils, *Corneille fait des vers cent fois plus beaux que les miens;* et ce rimeur écervelé [1], qui de nos jours disait publiquement, *Il n'y a pas dans Voltaire un seul vers que je voulusse avoir fait.*

« La force et la faiblesse de notre esprit sont mal nommées; elles ne sont en effet que la bonne ou mauvaise disposition des organes du corps. »

Si la Rochefoucauld était matérialiste, on croirait qu'il a voulu dire que tout est physique dans nous. Mais dans tout son livre il se montre très-religieux. Il faut donc entendre sa pensée dans le sens de ces vers de Chaulieu :

Bonne ou mauvaise santé
Fait notre philosophie.

C'est une vérité poétique, c'est-à-dire du nombre de celles à qui l'on ne demande que de pouvoir être souvent appliquées avec fondement. Mais un moraliste doit écrire et penser avec une justesse plus sévère; et il est très-faux que la force d'esprit dépende toujours de la disposition du corps. Il est démontré par des faits sans nombre que cette force peut se trouver dans le corps le plus mal *disposé.* Quand le maréchal de Saxe, gonflé d'hydropisie, ne pouvant se mouvoir sans douleur, se faisait porter à Fontenoy dans une gondole d'osier, et disait en riant : *Il serait plaisant que ce fût une balle ou un boulet qui me fit la ponction,* la force de son âme était-elle *mal nommée?* n'était-ce que *la bonne disposition de ses organes?*

« L'amour de la justice n'est, en la plupart des hommes, que la crainte de souffrir l'injustice. »

Je n'en crois rien du tout. C'est le cri de la conscience, c'est un sentiment qui précède toute réflexion. Il y a mille injustices que nous ne craignons pas de souffrir, et dont la seule idée nous révolte. En vérité, c'est un étrange projet que celui d'anéantir toutes les vertus, la bonté, la justice, la modération, la modestie, etc.

Il ne lui restait plus qu'à détruire l'amitié. Voici ce qu'il en dit :

« L'amitié la plus désintéressée n'est qu'un commerce où notre amour-propre se propose toujours quelque chose à gagner*. »

Ne prend-il pas ici l'amour de soi pour l'amour-propre? On les confond souvent dans le langage philosophique; dans le langage usuel, on les distingue; et l'amour-propre ne se dit ordinairement que de l'amour de soi porté jusqu'à l'égoïsme ou la présomption, c'est-à-dire jusqu'à tout rapporter à soi seul, ou présumer trop de ce que l'on vaut. Mais, en morale, l'amour de soi n'est point vicieux en lui-même; il ne le devient que par l'excès : aussi la saine philosophie et la religion se réunissent-elles pour nous avertir de nous en défier sans cesse, et de le combattre sans relâche, parce qu'il est toujours près de cet excès qui en fait un vice.

Tout amour [1] vient du ciel : Dieu nous chérit, il s'aime :
Nous nous aimons dans nous, dans nos biens, dans nos fils,
Dans nos concitoyens, surtout dans nos amis.
(VOLT.)

Cette doctrine est parfaitement conforme à la raison; et c'est en ce sens que Dieu nous ordonne expressément d'*aimer notre prochain comme nous-mêmes.* En effet, l'amour de soi ou l'amour-propre bien réglé, soit qu'on les confonde ensemble, comme ont fait la plupart des moralistes, soit qu'on les considère séparément, sont des sentiments naturels et

[1] Gilbert.

* Maxime 81. Voici le véritable texte : « Ce que les hommes ont nommé amitié n'est qu'une société, un ménagement réciproque d'intérêts, un échange de bons offices; « ce n'est enfin qu'un commerce où l'amour-propre se propose « toujours quelque chose à gagner. »

[1] Bien ordonné, s'entend.

légitimes donnés à l'homme pour l'attacher au soin de sa conservation, et lui inspirer le désir de se rendre meilleur. Si la Rochefoucauld a voulu dire que cet amour de nous entre dans l'*amitié la plus désintéressée,* c'est une vérité, et non pas un reproche, car nul ne peut se séparer absolument de lui-même. Mais s'aimer ainsi dans un autre n'est point *un commerce d'amour-propre,* du moins dans l'acception vulgaire de ce mot, qui répond à celle d'intérêt personnel : c'est au contraire l'usage le plus noble de cette heureuse faculté d'étendre nos sentiments hors de nous, et de nous retrouver dans autrui. On sait combien cet attrait réciproque a produit d'actions héroïques, et cet héroïsme ne sera pas détruit par la sentence équivoque et vague de la Rochefoucauld :

« Quelque éclatante que soit une action, elle ne doit pas passer pour *grande* lorsqu'elle n'est pas l'effet d'un grand dessein. »

Oui, dans tout ce qui suppose de la réflexion; mais dans ce qui est instantané, dans ce qui est l'effet d'un sentiment prompt, dans tout ce qui tient à la pitié généreuse, dans ce qui est l'élan du courage, dans l'oubli de sa vie et de ses intérêts, n'y a-t-il point de *grandeur?* Il semble que la Rochefoucauld ne voit rien de grand qu'en politique : il avait toujours la Fronde devant les yeux.

« Les rois font des hommes comme des pièces de monnaie; ils les font valoir ce qu'ils veulent, et l'on est forcé de les recevoir selon leur cours, et non pas selon leur véritable prix. »

Comparaison plus ingénieuse que solide. Si cette pensée était vraie, tout homme vaudrait dans l'opinion, en raison de la place qu'il occupe dans le monde. Heureusement il n'en est pas ainsi; et quand Louis XIV envoyait Villeroi commander à la place de Villars ou de Catinat, le dernier soldat de l'armée savait évaluer cette fausse *monnaie :* les chansons militaires du dernier siècle en sont la preuve.

« Les vertus se perdent dans l'intérêt, comme les fleuves se perdent dans la mer. »

Autre comparaison beaucoup plus fausse : tous les fleuves tendent à la mer, et la vertu ne tend point à l'*intérêt,* si ce n'est celui d'être bien avec soi et avec les autres, et ce n'est pas ce qu'on entend ordinairement par *intérêt.* Il serait plus vrai de dire que la vertu s'arrête souvent quand elle rencontre *l'intérêt* dans son chemin; c'est là sa véritable épreuve : si la vertu est faible, elle recule; si elle est forte, l'intérêt se range devant elle, et lui fait passage.

« La constance en amour est une *inconstance perpétuelle,* qui fait que notre cœur s'attache *successivement* à toutes les qualités de la personne que nous aimons, donnant tantôt la préférence à l'une, tontôt à l'autre; de sorte que cette constance n'est qu'une inconstance arrêtée et renfermée dans un même objet.

Ceci est bon pour une chanson ou un madrigal, et on l'y a vu vingt fois, mais n'est pas assez solide pour un livre de morale. C'est une subtilité frivole d'imaginer que l'on aime sa maîtresse, aujourd'hui pour son teint, demain pour sa taille, ensuite pour sa chevelure, et puis pour sa conversation, etc. La vérité est que toutes ces choses ensemble sont hors de comparaison dans la personne aimée, tant qu'elle est aimée. Ce n'est pas que l'on ne convienne qu'elles peuvent être, absolument parlant, plus parfaites dans une autre; mais dans ce qu'on aime elles ont toujours un charme qui n'est point ailleurs : et si l'on demande quel est ce charme, c'est l'amour.

Veut-on savoir ce que la Rochefoucauld pense de l'amour? Voici ce qu'il en dit :

« Il est difficile de définir l'amour : ce qu'on *en peut dire* est que, dans l'âme, c'est une passion de régner; dans les esprits, c'est une sympathie; dans le corps, ce n'est qu'une envie cachée et délicate de posséder ce qu'on aime, après beaucoup de mystères. »

Je crois *qu'on en peut dire* tout autre chose, et je doute que beaucoup de gens goûtent cette définition. On est souvent tenté de dire aux moralistes qui parlent de l'amour, comme à Burrhus :

Mais, croyez-moi, l'amour est une autre science.

D'abord, ce n'est point *une passion de régner;* car celui des deux qui aime le plus est toujours le plus gouverné. Ce n'est pas toujours une sympathie; car il y a des amants qui n'ont entre eux aucune conformité de caractère, d'esprit ni d'humeur, et qui ne peuvent s'accorder sur rien, si ce n'est à s'aimer. Quant au désir de posséder, *après beaucoup de mystères,* je ne crois pas que ces *mystères-là* entrent dans les vues de celui qui aime; mais heureusement ils entrent dans l'amour, parce que l'attaque est d'un côté, et la défense de l'autre; et plus ces mystères-là durent, plus il y a à gagner pour l'amour. Au reste, je pense, comme la Rochefoucauld, qu'il est *très-difficile à définir :* aussi ne le définirai-je point, d'abord parce qu'il me convient d'être plus réservé que lui, et puis parce que chacun ne définit que le sien.

« Nous ne pouvons rien aimer que par rapport à nous, et nous ne faisons que suivre notre goût et notre plaisir quand nous préférons nos amis à nous-mêmes. »

Maxime qui rentre dans l'explication que j'ai donnée ci-dessus de l'amour de soi, explication dont un moraliste tel que la Rochefoucauld ne devait pas

se dispenser. Il est vrai que, s'il l'eût donnée, il eût retranché la moitié de son livre, qui roule sur l'équivoque de l'amour de soi, qui est légitime, et de l'amour-propre, qui est vicieux, dans l'acception usuelle qui en a fait l'abus de l'amour de soi.

« Il y a des gens de qui l'on ne peut jamais croire du mal sans l'avoir vu; mais il n'y en a point de qui il nous doive surprendre en le voyant. »

Exagération satirique. L'étonnement est proportionné au défaut de probabilité; et très-certainement il est des hommes en qui rien n'est plus improbable qu'un crime ou une bassesse.

« La folie nous suit dans tous les temps de la vie. Si quelqu'un paraît sage, c'est seulement parce que ses folies sont proportionnées à son âge et à sa fortune. »

Autre exagération, qui ne peut passer que dans une satire. Il serait assez difficile de nous dire quelles étaient les folies de Sully ou du chancelier de l'Hospital. Et comment accorder cette maxime avec celle-ci :

« Qui vit sans folie n'est pas si sage qu'il croit? »

Il y a donc des gens qui n'ont point de *folie*. Et de plus on n'est pas *très-sage* pour n'en pas avoir. Tout cela est-il bien clair et bien conçu? et, au lieu de chercher à se faire deviner, ne vaudrait-il pas mieux s'assurer de ce qu'on veut dire?

« *On a fait une vertu de la modération* pour borner l'ambition des grands hommes, et pour consoler les gens médiocres de leur peu de fortune et de leur peu de mérite. »

Autant de mots, autant d'erreurs. L'homme ne fait point de *vertus* : la modération en est une, parce qu'elle est opposée à tous les excès, qui sont des vices. Les *grands hommes* ne sont point tous des *ambitieux*, et le désir de paraître modéré n'arrête point ceux qui ont de l'ambition. Et comment un moraliste peut-il faire entendre que la modération n'est le partage que des *gens médiocres*? Cette maxime est incompréhensible dans tous les points.

« La bonne grâce est au corps ce que le bon sens est à l'esprit. »

Cela ne serait-il pas plus vrai du goût que du bon sens? Ce n'est pas que le premier ne suppose l'autre; mais le bon sens tout seul ne donne point l'idée de la grâce, et le goût donne au bon sens une délicatesse d'expression qui est pour l'esprit ce qu'est pour le corps l'aisance et la justesse des mouvements.

« On s'est trompé lorsqu'on a cru que l'esprit et le jugement étaient deux choses différentes : le jugement n'est que *la grandeur de la lumière* de l'esprit; cette lumière pénètre le fond des choses; elle y remarque tout ce qu'il faut remarquer, et aperçoit celles qui sont imperceptibles. Ainsi il faut demeurer d'accord que c'est l'étendue de la lumière de l'esprit qui produit tous les effets qu'on attribue au jugement. »

Toutes ces idées manquent de justesse et de clarté. Dans le langage philosophique, l'esprit n'est que l'entendement, la faculté pensante, et ce n'est pas de celui-là qu'il s'agit ici. Dans l'usage commun, le manque d'expressions nécessaires pour rendre chacune de nos idées a fait donner génériquement ce nom d'esprit à l'une de ses qualités, dont l'effet est le plus sensible dans la société, à la vivacité des conceptions. C'est là ce qu'on nomme communément *esprit*, soit en parlant, soit en écrivant; et je crois qu'on a eu raison de le distinguer du *jugement*. Celui-ci désigne une autre qualité, la solidité des conceptions; et l'on sait combien l'une se rencontre souvent sans l'autre. *Le jugement* n'est pas non plus la *grandeur des lumières*; il n'en est que la netteté : *la grandeur des lumières* appartient à l'esprit étendu; le jugement appartient à l'esprit juste, et l'un ne suppose pas l'autre. Le premier embrasse beaucoup d'objets; le second juge bien ceux qu'il aperçoit. L'on pourrait ajouter, en poussant plus loin cette distinction des diverses sortes d'esprit, que la sagacité démêle dans les objets de nos idées les différences difficiles à saisir; que la profondeur en aperçoit les rapports les plus éloignés et les plus féconds; que la finesse y distingue des nuances délicates et imperceptibles; que l'élévation se porte vers ce qu'ils ont de plus noble et de plus haut; que la force les assemble en grand nombre pour en tirer des effets ou des conséquences : et toutes ces différences ne sont, en philosophie, que des modifications de la substance pensante, et, dans l'acception vulgaire, différents dons de la nature, qui constituent les différentes sortes de talents.

Ce ne sont pas là les seules maximes qui soient susceptibles de censure ou de discussion : beaucoup ne sont que des répétitions les unes des autres; plusieurs sont extrêmement communes; plusieurs, mais en petit nombre, sont de mauvais goût. Il y en a qui pèchent par l'expression, comme d'autres par la pensée; mais il en est un plus grand nombre encore où l'une et l'autre sont d'une égale perfection. Le défaut général de cet ouvrage, c'est que la morale n'y est presque jamais que de la satire. Malheureusement l'auteur avait vécu dans toute la corruption et toute la folie de la Fronde, guerre civile d'une espèce particulière, guerre d'humeur et de légèreté, essentiellement différente des autres guerres civiles, en ce que celle-ci, donnant à cha-

son toute l'énergie dont il est capable, tirent ordinairement de la foule quantité d'hommes inconnus à eux-mêmes et aux autres, et dont elles font de grands personnages : au lieu que la Fronde, n'étant qu'un vertige épidémique, rabaissa même les grands hommes au niveau de la multitude. On conçoit aisément que la philosophie d'un écrivain nourri à cette école n'ait guère été que de la misanthropie.

La Bruyère est meilleur moraliste, et surtout bien plus grand écrivain; il y a peu de livres en aucune langue où l'on trouve une aussi grande quantité de pensées justes, solides, et un choix d'expressions aussi heureux et aussi varié. La satire est chez lui bien mieux entendue que dans la Rochefoucauld : presque toujours elle est particularisée, et remplit le titre du livre. Ce sont des *caractères;* mais ils sont peints supérieurement. Ses portraits sont faits de manière que vous les voyez agir, parler, se mouvoir, tant son style a de vivacité et de mouvement. Dans l'espace de peu de lignes, il met ses personnages en scène de vingt manières différentes; et en une page il épuise tous les ridicules d'un sot, ou tous les vices d'un méchant, ou toute l'histoire d'une passion, ou tous les traits d'une ressemblance morale. Nul prosateur n'a imaginé plus d'expressions nouvelles, n'a créé plus de tournures fortes ou piquantes. Sa concision est pittoresque et sa rapidité lumineuse. Quoiqu'il aille vite, vous le suivez sans peine; il a un art particulier pour laisser souvent dans sa pensée une espèce de réticence qui ne produit pas l'embarras de comprendre, mais le plaisir de deviner : en sorte qu'il fait en écrivant ce qu'un ancien prescrivait pour la conversation; il vous laisse encore plus content de votre esprit que du sien.

On citerait des exemples sans nombre du grand sens qu'il renferme dans son énergique brièveté.

« Il n'y a pour l'homme que trois événements, naître, vivre et mourir : il ne se sent pas naître, il souffre à mourir, et il oublie de vivre.

« L'esprit s'use comme toutes choses : les sciences sont ses aliments; elles le nourrissent et le consument.

« Deux choses toutes contraires nous préviennent également : l'habitude et la nouveauté.

« Le devoir des juges est de rendre la justice; leur métier est de la différer : quelques-uns savent leur devoir et font leur métier.

« L'on confie son secret à l'amitié; mais il échappe dans l'amour.

« La cour ne rend pas content; elle empêche qu'on le soit ailleurs.

« Il semble qu'estimer quelqu'un, c'est l'égaler à soi. »

Je ne citerai aucun de ses portraits; ils sont plus étendus, et l'abondance des matières me force d'économiser le temps. On convient, d'ailleurs, qu'il excelle également comme observateur et comme peintre. Je conseillerai toujours à un poëte comique d'étudier la Bruyère : il y trouvera des sujets, des idées et des couleurs. Tant de mérites ne sont pas sans quelques défauts : j'essayerai de les indiquer en discutant quelques-unes de ses pensées.

« Il faut briguer la faveur de ceux à qui l'on veut du bien, plutôt que de ceux de qui l'on espère du bien. »

Cette maxime fait voir que la Bruyère n'est pas toujours exempt d'obscurité. On peut soupçonner ce qu'il a voulu dire ici : il faut se donner plus de soins pour se faire pardonner le bien qu'on fait que pour obtenir celui qu'on espère. Mais le dit-il?

« Après l'esprit de discernement, ce qu'il y a de plus rare au monde, ce sont les diamants et les perles. »

Quel rapprochement bizarre et frivole pour dire que le discernement est rare! Et puis les diamants et les perles, sont-ce des choses si rares?

« Tout notre mal vient de ne pouvoir être seuls : de là le jeu, le luxe, la dissipation, le vin, les *femmes*, l'ignorance, la médisance, l'envie, l'oubli de soi-même et de Dieu. »

Ce passage prouve une vérité humiliante, c'est que de grands esprits peuvent écrire des choses absolument dénuées de sens. Tout notre mal ne vient pas *de ne pouvoir être seuls*, car nul être n'est *mal* en suivant sa destination naturelle, et l'homme n'est point né pour être *seul*. Si les vices existent dans l'état de société, hors de cet état il n'y aurait non plus aucune vertu, et ni l'un ni l'autre n'a son principe dans l'état social, mais dans la nature de l'homme, susceptible de mal et de bien. C'est une vérité triviale que la Bruyère a oubliée, on ne sait comment, dans cet endroit de son livre.

« Les hommes n'ont point de caractère, ou s'ils en ont, c'est celui de n'en avoir aucun qui soit suivi, qui ne se démente point, et où ils soient *reconnaissables*. »

Il est bien singulier de trouver ce principe dans un ouvrage qui a pour titre : *Des Caractères*. Outre qu'il est en contradiction avec l'objet de l'auteur, il est d'ailleurs faux en lui-même. Le caractère, dans ceux qui en ont un, est généralement *reconnaissable* dans tout le cours de leur vie; et s'il n'est pas constamment suivi, s'il se dément quelquefois, il s'ensuit seulement qu'il n'y a rien dans l'homme de parfaitement régulier. Mais soutenir qu'il n'y a point de caractère parce que tout caractère est sujet à quelque inégalité, c'est dire qu'il n'y a point de vertu, parce que la vertu la plus pure a quelques taches; qu'il n'y a point de beauté, parce que la plus grande beauté a quelques défauts, etc.

« Si les hommes sont hommes plutôt qu'ours et panthères, s'ils sont équitables, s'ils se font justice à eux-mêmes et qu'ils la rendent aux autres, que deviennent les lois, leur texte et le prodigieux *accablement* de leurs commentaires? que devient le *pétitoire* et le *possessoire*, et tout ce qu'on appelle *jurisprudence?* où se réduisent même ceux qui doivent toute leur enflure à l'autorité *où ils sont établis* de faire valoir ces mêmes lois? Si ces mêmes hommes ont de la droiture et de la sincérité, s'ils sont guéris de la prévention, où sont évanouies les disputes de l'école, la scolastique et les controverses? S'ils sont tempérants, chastes et modérés, que leur sert le mystérieux jargon de la médecine, qui est une mine d'or pour ceux qui s'avisent de le parler? Légistes, docteurs, médecins, quelle chute pour vous, si nous pouvions tous nous donner le mot de devenir sages! »

Que résulte-t-il de ce long verbiage, si ce n'est que celui qui sait mettre tant de sens en deux lignes peut en écrire vingt qui n'en ont aucun? D'abord ce n'est point parce que les hommes sont *ours* et *panthères* qu'ils ont des lois, des juges et des médecins; c'est précisément parce qu'ils sont hommes, car les *ours* et les *panthères* n'ont rien de tout cela, et l'auteur se contredit dans les termes. Et si les hommes ont besoin de toutes ces choses, qui sont un mélange de bien et de mal, c'est parce qu'ils sont eux-mêmes un composé de mal et de bien. N'est-ce pas une belle découverte que de nous apprendre que, si tous les hommes étaient sages, il ne leur faudrait point de lois, et que, s'ils n'étaient jamais malades, il ne leur faudrait point de médecins?

« L'honnêteté, les égards et la politesse des personnes avancées en âge, de l'un et de l'autre sexe, me donnent bonne opinion de ce qu'on appelle le vieux temps. »

Pensée peu philosophique. On a dit la même chose dans tous les siècles, ce qui prouve qu'un plus grand usage du monde dans les vieillards est seulement le fruit des années et de l'expérience, et que ce sont eux qui ont acquis, et non pas les autres qui ont perdu.

Non-seulement la Bruyère a sur plusieurs points des opinions outrées, mais même il n'est pas exempt de préjugés sur les matières politiques. Il se répand en invectives contre Guillaume, prince d'Orange et roi d'Angleterre. L'aversion que l'on avait généralement en France pour ce prince n'est point une excuse suffisante pour la Bruyère. Il était d'un philosophe, non pas de suivre la multitude, qui ne voyait dans Guillaume III qu'un ennemi de Louis XIV, mais de devancer la postérité, qui l'a mis au rang des grands hommes. La Bruyère, en parlant de lui, descend jusqu'aux idées et même jusqu'au langage du peuple.

« Vous avez surtout un homme *pâle et livide, qui n'a pas sur soi dix onces de chair, et que l'on croirait jeter à terre du moindre souffle. Il fait néanmoins plus de bruit que quatre autres, et met tout en combustion. Il vient de pêcher en eau trouble une île tout entière.* Ailleurs, à la vérité, il est battu et poursuivi; mais il *se sauve par les marais*, et ne veut *écouter ni paix ni trêve.* Il a montré de bonne heure ce qu'il savait faire; il *a mordu le sein de sa nourrice: elle en est morte, la pauvre femme! Je m'entends :* il suffit. En un mot, *il était né sujet*, et il ne l'est plus; au contraire, il est maître.... Il s'agit, il est vrai, *de prendre son père et sa mère par les épaules, et de les jeter hors de leur maison :* on l'aide dans une si honnête entreprise; *les gens de delà l'eau, et ceux en deçà se cotisent*, et mettent chacun du leur pour le rendre *à eux tous* de jour en jour plus redoutable..... Des princes, des souverains, viennent trouver cet homme *dès qu'il a sifflé;* ils se découvrent dès son antichambre, et ils ne parlent que quand il les interroge, etc. »

Tout ceci n'est qu'une parodie grossière, dont l'auteur ne s'aperçoit pas que chaque trait de satire peut devenir, en examinant les faits, un sujet d'éloge. Son éditeur l'a si bien senti, qu'il s'est cru obligé de mettre en note que la Bruyère s'exprimait *plus en poëte qu'en historien.* Voilà une plaisante manière d'excuser un philosophe qui déraisonne, de dire qu'il *parle en poëte!* Il n'y a rien dans tout cela de *poétique;* il n'y a que du mauvais esprit. C'était sans doute une chose délicate de parler d'un prince vivant, d'un prince qui faisait la guerre à Louis XIV; mais si la Bruyère voulait à toute force en parler, quand rien ne l'y obligeait, il fallait songer aux bienséances et à la postérité. Il fallait se demander si la nation anglaise n'avait pas usé de ses droits constitutionnels en réprouvant un roi qui les violait, qui se déclarait l'ennemi de leur liberté et d'une religion erronée sans doute, puisqu'elle est séparée de l'Église, mais que les Anglais regardent comme une des bases de cette liberté; il fallait se demander si le prince d'Orange, appelé au trône par les Anglais, n'y montait pas avec le plus légitime de tous les titres, le vœu des peuples qui le voulaient pour roi. Il était le gendre du roi Jacques, je l'avoue; mais des intérêts de la plus haute importance devaient-ils céder à des considérations de famille, qui ne doivent jamais être les premières pour un prince? Si le prince d'Orange, par son caractère, par ses talents, par son activité, était digne d'être à la tête des puissances protestantes, et de les défendre contre l'ennemi le plus puissant du protestantisme; s'il était assez habile pour réunir dans la cause commune l'Angleterre et la Hollande, que Louis XIV eut d'abord l'adresse de diviser; s'il était le lien de leur union avec l'empe-

reur et le duc de Savoie contre un monarque dont la puissance prépondérante menaçait d'asservir l'Europe; c'était jouer à la fois le rôle le plus imposant et le plus glorieux; et ce fut en effet celui de Guillaume jusqu'à son dernier moment. La Bruyère lui reproche son ascendant sur tous les princes alliés contre la France, et il lui donne, sans y songer, la plus grande de toutes les louanges, en faisant voir qu'un stathouder de Hollande était l'âme de cette ligue puissante et politiquement nécessaire; qu'il la dirigeait par son génie, et l'échauffait par son courage. Et où a-t-il pris qu'un prince de la maison d'Orange, qu'un stathouder de la république hollandaise était *né sujet*? Quelle petitesse de plaisanter sur sa maigreur, sur ces *dix onces de chair!* On a honte qu'un écrivain de mérite ait imprimé ces platitudes. Est-ce qu'une âme forte dans un corps faible n'en est pas plus admirable? Cet homme, qu'il semblait que l'on dût *jeter à terre du moindre souffle*, ne put être renversé par tous les efforts de Louis XIV, et mérita d'être l'objet de sa haine en opposant une barrière inébranlable à son ambition. Il mérita d'être regardé par les Anglais comme le véritable fondateur de cette constitution que les autres peuples admirent, mais qu'ils auraient tort d'envier, parce qu'elle ne convient qu'à l'Angleterre; il le mérita, parce que ce fut lui qui l'affermit sur des bases plus assurées.

C'est à ce titre que l'époque de son règne est célébrée tous les ans par la reconnaissance du peuple anglais; et n'est-ce pas un honneur pour sa mémoire que le règne des lois date du sien?

N'oublions jamais que le zèle de la vraie religion, dans un écrivain catholique, ne doit jamais aller jusqu'à le rendre injuste envers les peuples et les rois qui ont le malheur d'être dans le schisme. La piété doit en gémir sous les rapports d'un ordre à venir; mais le jugement de l'histoire est de l'ordre temporel, et nous savons de plus que les hérésies entrent dans celui de la Providence [1], dont nous ne pouvons ni juger ni pénétrer les décrets.

Si l'auteur, en injuriant avec tant d'indécence un roi d'Angleterre, ne voulait que flatter le roi de France, c'était encore un tort de plus. Qu'est-ce qu'un moraliste flatteur? Il est trop vrai que la Bruyère l'était : il dit quelque part :

« *Les enfants des dieux*, pour ainsi dire, *se tirent des règles de la nature*, et en sont comme l'exception. Ils n'attendent presque rien du temps et des années. Le mérite chez eux devance l'âge : *ils naissent instruits, et ils sont plus tôt des hommes parfaits que le commun des hommes ne sort de l'enfance.* »

[1] *Oportet hæreses esse.* (S. PAUL, I. Cor. II, 19.

En voilà, pour cette fois, des hyperboles *poétiques*, mais bien déplacées dans un livre de morale. Que veut dire cette expression : *Les enfants des dieux*? A qui l'auteur veut-il l'appliquer? Sans doute, comme l'éditeur nous en avertit en note, *aux fils, aux petits-fils des rois* : c'est eux en effet que les poëtes appellent souvent *les enfants des dieux*. Mais ce qui est une figure en poésie est ici une adulation très-blâmable. Pourquoi le censeur amer de toutes les conditions cherche-t-il à corrompre celle de toutes qui est le plus près de la corruption? Comment un philosophe ose-t-il dire à ceux qui ont le plus besoin d'être instruits qu'ils *naissent instruits*? Si ces termes peuvent s'appliquer à quelques hommes privilégiés, c'est aux *enfants* de la nature qu'elle a le plus favorisés; et ceux-là se trouvent dans toutes les classes, aussi souvent pour le moins que parmi ceux que l'auteur appelle *enfants des dieux*.

C'est avec peine aussi qu'on voit un écrivain que son talent rend digne d'écrire pour la gloire, avouer qu'il écrit pour le gain, et se plaindre crûment au public de n'être pas assez payé de ses ouvrages.

« *Vous écrivez si bien!* continuez d'écrire.... Suis-je mieux nourri et plus *lourdement* vêtu? Suis-je dans ma chambre à l'abri du nord? Ai-je un lit de plume, après vingt ans entiers qu'on me débite dans la place? *J'ai un grand nom*, dites-vous, et beaucoup de gloire. Dites que j'ai beaucoup de vent qui ne sert à rien. Ai-je un grain de ce métal qui procure toutes choses? etc. »

Ces sortes de saillies se pardonnent à un poëte : les poëtes, de temps immémorial, sont en possession de se louer de leur génie, et de se plaindre de leur fortune. Un livre grave exige d'autres bienséances. Il y a trop d'amour-propre d'auteur à se faire dire : *Vous écrivez si bien! vous avez un grand nom et beaucoup de gloire...*; et trop peu de la fierté d'un honnête homme à dire : *Ai-je de l'or?* Quand on a pris le rôle de philosophe, il faut le soutenir. On est fondé à vous répondre : Vous devez connaître les hommes et les choses, puisque c'est l'objet de vos études; et quand vous avez pris le parti d'écrire, vous deviez savoir que ce n'était pas le chemin de la fortune.

« Il ne dépend pas de nous (a dit très-judicieusement Voltaire) de n'être pas pauvres, mais il dépend toujours de nous de faire respecter notre pauvreté. »

Je passe sous silence quelques phrases mal écrites, quelques tournures forcées, défauts moins essentiels que ceux dont je viens de parler; et je me hâte, pour terminer cet article, d'arriver à un écrivain qui n'a rien de commun avec aucun de ceux dont

j'ai fait mention, si ce n'est d'avoir écrit sur la morale : je veux dire Saint-Évremond.

Il eut, dans le dernier siècle, une réputation prodigieuse; il en a perdu beaucoup, et peut-être trop dans celui-ci; et l'on peut assigner les raisons de cette extrême disproportion. D'abord c'était véritablement un homme de beaucoup d'esprit, un écrivain agréable, délicat et ingénieux, du moins en prose (car il ne faut pas même parler de ses vers); c'était en même temps un homme de cour, un homme de très-bonne compagnie. Sa naissance, ses places et ses agréments l'avaient mis dans la société des plus grands princes : il jouit des mêmes distinctions en Angleterre; et la disgrâce même qui le relégua chez l'étranger, et les correspondances qu'il conservait en France, étaient de nature à donner un nouveau relief à sa célébrité. Il avait joué un rôle dans la Fronde, guerre de plume aussi bien que d'intrigue; et ses satires contre le cardinal de Mazarin, ses plaisanteries sur le voyage du duc de Longueville en Normandie, ses différents écrits politiques, qui ne manquaient ni de finesse ni de gaieté, et qui empruntaient un nouvel intérêt de celui des affaires publiques, le mirent à la mode, comme un des hommes qui possédaient le mieux la raillerie, l'une des armes alors le plus en usage. D'ailleurs, soit par insouciance, soit par une espèce de vanité que l'on sait avoir été dans son caractère, et qu'il ne cache pas dans ses écrits, il n'imprimait jamais rien, regardant comme au-dessous d'un homme de condition le titre d'auteur, en même temps qu'il désirait la réputation du talent. Ses ouvrages, circulant d'abord dans les sociétés qui donnaient le ton aux autres, y acquéraient cette sorte de renommée, la plus facile et la moins dangereuse, qui s'augmente par la curiosité d'avoir ce que tout le monde n'a pas, par l'indulgence que l'on a toujours pour les manuscrits, et par la disposition à juger ce qu'on appelle un homme du monde d'autant plus favorablement, qu'on lui suppose moins de prétentions, et qu'on exige moins de lui. De plus, rien de ce qu'il faisait n'avait la forme et l'importance d'un ouvrage : c'étaient des morceaux détachés qui paraissaient de temps en temps par l'officieuse infidélité de quelques amis; on se les arrachait de toutes parts. Ce qu'ils avaient de mérite excitait moins de jalousie, soit parce que l'auteur était éloigné, soit parce que lui-même avait l'air d'abandonner tout ce qu'il écrivait à ceux qui voudraient s'en emparer. Les fautes n'étaient pas mises sur son compte; on supposait de la négligence dans les copistes. Nous avons vu depuis beaucoup d'exemples de cette existence mixte de bel-esprit et d'homme du monde, et nous avons toujours vu que l'un de ces deux titres adoucissait extrêmement la sévérité que l'on a d'ordinaire pour l'autre.

Enfin, il est juste d'avouer que plusieurs de ces morceaux avaient de quoi plaire, malgré leurs défauts, et peuvent encore aujourd'hui être lus avec quelque plaisir. Saint-Évremond sut éviter dans sa prose l'enflure de Balzac et l'affectation de Voiture. Il avait réellement un caractère de style qui était à lui, et qui tenait à celui de son esprit. Sa philosophie était douce et mesurée : c'était un épicurisme bien entendu; sa raison n'avait point l'austérité chagrine des moralistes de Port-Royal; son érudition était exempte du pédantisme dont les savants n'étaient pas encore entièrement défaits. Son goût pour le plaisir est du moins celui de ce qu'on appelle honnêtes gens; il rejette tout excès. Son style, quoique inégal, trop peu correct et trop peu soigné, prouve généralement le talent d'écrire, celui de rendre souvent sa pensée avec une facilité assez élégante. Les expressions ne lui manquent point, et quelquefois elles sont heureuses. Il saisit, sur plusieurs objets, des rapprochements d'idées qui, sans être rigoureusement justes, ont un fond de vérité ingénieusement aperçu, comme dans cet endroit,

« Le plus dévot ne peut venir à bout de croire toujours, ni le plus impie de ne croire jamais; »

et celui-ci,

« La sagesse nous a été donnée principalement pour ménager nos plaisirs. »

On trouve beaucoup de choses bien pensées et bien dites dans ses *Considérations sur les Romains*, dans ses *Dissertations morales, historiques et politiques;* et l'on conçoit que cette liberté de penser sur toutes sortes de matières, qui alors était rare, et sa manière d'écrire aisée et spirituelle, sa facilité à discourir de tout agréablement, quoiqu'il n'approfondît rien, aient pu avoir assez d'attrait pour faire dire aux libraires, qui ne jugent que sur la vogue et le débit : *Faites-nous du Saint-Évremond.*

Mais lorsque après sa mort, et dans un temps où les personnes et les choses qui l'avaient fait valoir n'étaient plus, on rassembla dans une volumineuse collection tous ces fragments épars, qui séparément avaient fait tant de fortune, ce recueil, qui montrait Saint-Évremond tout entier, le réduisit à sa juste valeur. Les grands modèles qui avaient paru en tout genre de poésie firent sentir le peu que valait la sienne, qui même n'en mérite pas le nom. Ses prétendues comédies, dénuées de toute apparence de comique;

ses froides galanteries, que ne soutenait plus le nom de la fameuse Hortense Mancini ; ses dialogues, ses madrigaux, ses épîtres, ses sonnets, cette foule de vers de toute espèce, qui ne sont que de la prose rimée, tout ce fatras fut mis au rang des vieilleries du temps passé ; et dans sa prose même, le mélange du bon et du mauvais, inconvénient ordinaire des recueils, et surtout des recueils posthumes, rendit les lecteurs d'autant plus sévères que les éditeurs l'avaient été moins. Saint-Évremond, que tous les critiques avaient respecté, et que Bayle avait appelé un *auteur incomparable,* tomba peu à peu dans la classe des écrivains médiocres. Il fut peu lu, et pourtant il mérite de l'être, du moins par ceux qui ne se font pas une peine de chercher et de démêler quelques morceaux estimables parmi beaucoup d'autres qui ne sont plus d'aucune valeur.

Il me semble qu'il y a beaucoup de sens dans ce qu'il dit de la vieillesse.

« Quand nous sommes jeunes, l'opinion du monde nous gouverne, et nous nous étudions plus à être bien avec les autres qu'avec nous. Arrivés à la vieillesse, nous trouvons moins précieux ce qui nous est étranger. Rien ne nous occupe tant que nous-mêmes, qui sommes sur le point de nous manquer. Il en est de la vie comme de nos autres biens : tout se dissipe quand on pense en avoir un grand fonds ; l'économie ne devient exacte que pour ménager le peu qui nous reste. C'est par là qu'on voit faire aux jeunes gens comme une profusion de leur être, quand ils croient avoir longtemps à le posséder. Nous nous devenons plus chers à mesure que nous sommes plus près de nous perdre. Autrefois mon imagination errante et vagabonde se portait à toutes les choses étrangères ; aujourd'hui mon esprit se ramène au corps, et s'y réunit davantage. A la vérité, ce n'est point pour le plaisir d'une douce liaison ; c'est par la nécessité des secours et de l'appui mutuel qu'ils cherchent à se donner l'un à l'autre. »

Saint-Évremond me paraît avoir démêlé avec assez de justesse cette vérité d'observation, que les jeunes gens, quoique naturellement portés aux voluptés de leur âge, sont pourtant très-vifs et très-empressés pour les jouissances de l'esprit, et en font grand cas ; que les vieillards, au contraire, se refroidissent sur les choses d'esprit, et sont principalement occupés de tout ce qui tient aux facultés corporelles : et la raison en est simple, c'est que les uns courent après ce qu'ils veulent acquérir, et que les autres s'attachent à ce qu'ils craignent de perdre.

Il y a dans ce morceau de Saint-Évremond quelque chose de la vérité de Montaigne, quoique son imagination n'y soit pas ; mais on croit retrouver l'une et l'autre dans celui-ci, où l'on reconnaît le vieux soupirant de la belle Hortense.

« Vous vous étonnez mal à propos que les vieilles gens aiment encore ; car leur ridicule n'est pas à se laisser toucher, c'est à prétendre imbécilement *de* pouvoir plaire. Pour moi, j'aime le commerce des belles personnes autant que jamais ; mais je les trouve aimables, sans dessein de m'en faire aimer. Je ne compte que sur mes sentiments, et cherche moins avec elles la tendresse de leur cœur que celle du mien.... Le plus grand plaisir qui reste aux vieillards, c'est de vivre ; et rien ne les assure si bien de leur vie que leur amour. *Je pense, donc je suis,* sur quoi roule la philosophie de Descartes, est une conclusion pour eux bien froide et bien languissante. *J'aime, donc je suis,* est une conséquence toute vive, tout animée, par où l'on rappelle les désirs de la jeunesse, jusqu'à s'imaginer quelquefois être jeune encore. Vous me direz que c'est une double erreur de ne croire pas être ce qu'on est, et de s'imaginer être ce qu'on n'est pas. Mais quelles vérités peuvent être si avantageuses que ces bonnes erreurs qui nous ôtent le sentiment des maux que nous avons, et nous rendent celui des biens que nous n'avons pas ? »

Les Anacréon, les Saint-Aulaire, n'ont rien dit de plus spirituel et de plus aimable pour justifier le culte de la beauté pratiqué jusqu'au dernier moment. Cette morale ne saurait déplaire à un sexe flatté de faire sentir son pouvoir à tous les âges, et surtout quand cela ne l'engage à rien.

L'on voit que Saint-Évremond l'avait assez bien connu, ne fût-ce que par ce passage sur la manière de converser avec les femmes.

« Le premier mérite auprès des dames, c'est d'aimer ; le second est d'entrer dans la confidence de leurs inclinations ; le troisième, de faire valoir ingénieusement tout ce qu'elles ont d'aimable. Si rien ne vous mène au secret du cœur, il faut gagner au moins leur esprit par des louanges ; car, au défaut des amants à qui tout cède, celui-là plaît le mieux qui donne aux femmes les moyens de plaire davantage. Dans leur conversation, songez bien à ne les tenir jamais indifférentes ; leur âme est ennemie de cette langueur : ou faites-vous aimer, ou flattez-les sur ce qu'elles aiment, ou faites-leur trouver en elles de quoi s'aimer mieux ; car enfin il leur faut de l'amour, de quelque nature qu'il puisse être. »

Il est clair que Saint-Évremond était un homme de fort bonne compagnie. Il ne s'exprime pas moins agréablement sur la dévotion dans le déclin de l'âge, c'est-à-dire sur les erreurs dont elle est susceptible, et qui sont le contraire de la véritable dévotion.

« La pénitence ordinaire des femmes, à ce que j'ai pu observer, est moins un repentir de leurs péchés qu'un regret de leurs plaisirs : en quoi elles sont trompées elles-mêmes, pleurant amoureusement ce qu'elles n'ont plus, quand elles croient pleurer saintement ce qu'elles ont fait.... Quand elles étaient jeunes, elles sacrifiaient des amants ; n'en ayant plus, elles se sacrifient elles-mêmes. La nouvelle convertie fait un sacrifice à Dieu de l'ancienne voluptueuse.... Quelquefois elles veulent s'élever au ciel de bonne foi, et leur faiblesse les fait reposer en chemin avec les

directeurs qui les conduisent. La dévotion a quelque chose de tendre pour Dieu, qui peut retourner aisément à quelque chose d'amoureux pour les hommes. »

Je ne citerai rien de plus sur ce chapitre des dévotes, qui devient un peu satirique. Ce qu'il y a de mieux, c'est le titre : *La dévotion est le dernier de nos amours*. On en ferait une maxime digne de la Rochefoucauld qui, en sa qualité de chrétien, aurait pu ajouter que cet amour-là sert à faire sentir le vide de tous les autres.

Voltaire, qui a tiré parti de tout, s'empare quelquefois des idées de Saint-Évremond, jusqu'à mettre sa prose en vers; témoin cet endroit :

« César profita des travaux de tous les Romains; les Scipions, les Émiles, Marcellus, Marius, Sylla et Pompée, ses propres ennemis, avaient combattu pour lui; tout ce qui s'était fait en six cents années fut le fruit d'une heure de combat. »

Et dans *la Mort de César* :

Nos imprudents aïeux n'ont vaincu que pour lui :
Ces dépouilles des rois, ce sceptre de la terre,
Six cents ans de vertus, de travaux et de guerre,
César jouit de tout, et dévore le fruit
Que six siècles de gloire à peine avaient produit.

Il y aurait beaucoup à observer dans ce que Saint-Évremond écrit sur l'histoire. Quoique le jugement ne manque point chez lui, en général, il n'est ni assez sûr ni assez étendu; et nous verrons ailleurs qu'il en est de même de sa critique en littérature [1]. Il n'a guère, sur tous les sujets qu'il traite, qu'un premier aperçu, quelquefois assez vivement saisi par un goût naturel, mais qui s'arrête ou s'égare là où il faudrait que la réflexion vînt diriger ou étendre ses vues. Quant à sa diction, quoique peu soutenue, quelquefois elle n'est pas au-dessous de sa matière. Il dit, en parlant d'Alexandre :

« Il n'était proprement dans son naturel que dans les choses extraordinaires; s'il fallait courir, il voulait que ce fût contre des rois; s'il aimait la chasse, c'était celle des lions. Il avait peine à faire un présent qui ne fût digne de lui. Jamais si résolu, jamais si gai que dans l'abattement des troupes; jamais si constant, si assuré que dans leur désespoir : en un mot, il commençait à se posséder pleinement où les hommes ordinaires, soit par crainte, soit par quelque autre faiblesse, ont accoutumé de ne se posséder plus. »

Ce qu'on appelle les *Œuvres de Saint-Évremond* est en grande partie composé de lettres. Il était alors à la mode de les écrire comme des ouvrages; et c'était le plus souvent un moyen pour qu'elles ne fussent bonnes ni comme ouvrages ni comme lettres. Les siennes sont pour la plupart très-médiocres. On y a joint jusqu'aux billets les plus insignifiants, tant on était avide de tout ce qui sortait de sa plume. Mais heureusement il s'y rencontre aussi quelques lettres de la célèbre Ninon de Lenclos. Celles-là n'étaient pas écrites pour le public, on le voit bien; et on les lit avec d'autant plus de plaisir, qu'elle y montre avec la même franchise et son caractère et son esprit, et que tous deux la font aimer. C'est Saint-Évremond qui fit pour elle ces quatre vers à peu près les seuls qu'on ait retenus de lui :

L'indulgente et sage nature
A formé l'âme de Ninon
De la volupté d'Épicure
Et de la vertu de Caton.

On peut cependant y joindre ceux-ci, qu'il adresse à cette même Ninon :

Je vis éloigné de la France,
Sans besoin et sans abondance,
Content d'un vulgaire destin.
J'aime la vertu sans rudesse;
J'aime le plaisir sans mollesse;
J'aime la vie, et n'en crains pas la fin.

Si les Mémoires pour la duchesse de Mazarin, imprimés dans les *Œuvres de Saint-Évremond*, étaient de lui, il y aurait de quoi s'étonner que cet homme, qui professait la galanterie, écrivît mieux comme avocat que comme galant. Mais il est avéré qu'ils sont d'Érard *, célèbre avocat de ce temps, et qui méritait sa réputation, à n'en juger que par ces Mémoires. On les crut longtemps de Saint-Évremond, parce qu'ils étaient d'un style piquant et d'une tournure légère; ce qui prouvait seulement que l'avocat, homme d'esprit, avait quitté le style du barreau pour prendre celui de son sujet.

Il serait superflu de s'étendre sur les autres bagatelles de ce recueil; elles prouvent à tout moment l'extrême incertitude de son goût. Cependant les pièces réunies à ses œuvres comme lui ayant été attribuées prouvent aussi son mérite; et quand un abbé Picque et un la Valterie veulent *faire du Saint-Évremond*, ils sont encore fort loin de lui. Mais il n'en est pas de même de la conversation si connue *du père Ganaye et du maréchal d'Hocquincourt*. Ce morceau, qui est de Charleval, est connu comme un modèle de finesse, de gaieté et de bonne plaisanterie, et je ne serais pas surpris qu'on aimât mieux l'avoir fait que tous les ouvrages de Saint-Évremond.

[1] Dans le nouveau Commentaire de Racine.

* C'est une erreur. Cet avocat, loin de défendre la duchesse de Mazarin, plaida contre elle. Voyez les *Causes célèbres*, t. XIV, p. 396.

CHAPITRE IV. — *Littérature mêlée.*

SECTION PREMIÈRE. — Romans.

Les bons romans sont l'histoire du cœur humain, et ce n'est pas ce qu'ils furent d'abord parmi nous. Les plus anciens, tels que *le Roman de la Rose*, ont pu n'être pas inutiles à notre langue naissante, dans un temps où on ne la croyait pas encore digne des ouvrages sérieux. J'avoue franchement que jamais je n'ai pu les lire, non plus que *l'Astrée*, quoique beaucoup plus moderne, et malgré la vogue prodigieuse qu'elle avait encore au commencement du dernier siècle. Quelques traits de naïveté, quelques images pastorales que l'on pouvait rechercher dans un temps où l'on manquait de meilleurs modèles, ne peuvent aujourd'hui faire supporter le verbiage et le galimatias, si ce n'est aux philologues de profession, aux érudits, aux étymologistes, qui se font un plaisir d'habiter dans les ténébreuses antiquités de notre langue, de deviner notre vieux jargon, et qui se croient assez payés de leur patience quand ils ont déterré quelques origines, ou qu'ils peuvent citer un mot heureux : chacun se nourrit de ce qu'il aime. On s'est même avisé de faire revivre ce vieil idiome dans les productions modernes, et d'écrire au dix-huitième siècle comme on parlait au douzième. On a employé dans des romans de nos jours le style de *la belle Maguelone* et de *Pierre de Provence*. Il y a des gens qui trouvent dans cette sorte de pastiche une invention merveilleuse : moi qui n'y entends pas finesse, je n'y vois qu'un moyen facile de se passer de style et d'esprit.

Je n'ai pas lu non plus, du moins jusqu'au bout, la *Clélie* ni le *Cyrus*, dont Boileau s'est tant moqué et avec tant de raison, ni l'*Ariane* de Desmarets, qui vaut encore moins, et qui n'eut pas moins de réputation : ce n'est pas faute de bonne volonté; mais il m'est impossible de lire ce qui m'ennuie.

Il faut toujours en revenir à ce que disait Voltaire : *Oh! qu'il fait bon venir à propos!* Mademoiselle de Scudéry, avec ses grands romans, se fit une grande renommée, du moins jusqu'au moment où Despréaux les eut réduits à leur valeur. On avait alors la manie des portraits, et cette demoiselle ne manquait pas de faire celui de tous les personnages célèbres de son temps sous des noms anciens. On était flatté de se voir encadré dans cette galerie. Mademoiselle de Rambouillet y parut sous le nom d'*Artémice*, qu'elle conserva toujours, jusque dans l'oraison funèbre que l'on fit en son honneur; et la modestie des solitaires de Port-Royal ne put résister à la petite vanité de se voir désignés avec éloge dans ces productions mensongères, que d'ailleurs leur goût rejetait, et que réprouvait le rigorisme janséniste. On fit venir au Désert ces livres que l'on traitait de poison, quoique en vérité il n'y eût d'autre poison que l'ennui; et il est sûr au moins que l'amour-propre était assez puissant pour mêler un peu de son miel à ce qu'ils appelaient du venin.

Le chef-d'œuvre de ces sortes de romans (si l'on peut se servir de ce terme dans un si mauvais genre) est sans contredit *Cléopâtre*, malgré son énorme longueur, ses conversations éternelles et ses descriptions, qu'il faut sauter à pieds joints; la complication de vingt différentes intrigues qui n'ont entre elles aucun rapport sensible, et qui échappent à la plus forte mémoire; ses grands coups d'épée qui ne font jamais peur, et que madame de Sévigné ne haïssait pas; ses résurrections qui font rire et ses princesses qui ne font pas pleurer. Avec tous ces défauts, que l'on retrouve dans *Cassandre* et dans *Pharamond*, la Calprenède a de l'imagination : ses héros ont le front élevé; il offre des caractères fièrement dessinés, et celui d'Artaban a fait une espèce de fortune, car il a passé en proverbe. Il est vrai que ce proverbe même prouve le ridicule de l'exagération; mais enfin les ouvrages de cet auteur respirent l'héroïsme, quoique le plus souvent ce soit un héroïsme outré; et il peut y avoir à profiter pour ceux qui s'exercent dans la tragédie, pourvu que l'on se garantisse de l'excès où tombe Crébillon, qui, passionné pour la lecture de ces sortes de livres, transporta dans ses pièces le goût et le style romanesque.

Il y a longtemps que l'on a pris le parti de rire des héroïnes de tous ces romans, pour qui la déclaration la plus respectueuse est un outrage si grand, qu'il ne se pardonne qu'après des années d'expiation. Mais rien n'approche en ce genre d'un *Polexandre, du sieur de Gomberville*, en cinq gros volumes ou billots de mille à douze cents pages chacun, qui sont d'un excès de folie si curieux, qu'il donne le courage de les lire, à la vérité un peu légèrement. La princesse héroïne de ce terrible ouvrage est une certaine Alcidiane, qui est bien la plus extraordinaire créature que l'on ait jamais imaginée. Elle est aimée de tous les monarques du monde, et il lui vient des ambassadeurs de tous les coins de l'univers pour la demander en mariage. Ceux qui ne peuvent pas y prétendre se contentent de se déclarer ses chevaliers à cinq ou six cents lieues d'elle, rompent des lances en son honneur, et s'abstiennent de regarder aucune femme au monde, après avoir vu le portrait d'Alcidiane. Il semble d'abord que cette espèce d'hommage ne doive pas tirer beaucoup à conséquence,

et il faut avoir de l'humeur pour s'en formaliser. Cependant la princesse en est très-offensée; elle trouve très-mauvais que le grand kan des Tartares, et le roi de Cachemire, et les sultans des Indes, aient la hardiesse d'être amoureux d'elle, quoique d'un peu loin. Enfin aimer Alcidiane, même à mille lieues, est un crime digne de mort, excepté pour Polexandre, le héros du roman, à qui seul elle a permis de l'aimer, parce qu'après tout il faut bien faire grâce à quelqu'un. En qualité de son chevalier, elle le dépêche dans toutes les cours pour châtier les insolents qui osent se déclarer ses soupirants sans sa permission. Polexandre fait ainsi le tour du monde, défiant tout ce qu'il rencontre; et quand il a tué l'un, blessé l'autre, détrôné celui-ci, fait celui-là prisonnier et tiré parole de tous qu'ils n'oseront plus se dire amoureux d'Alcidiane, il revient auprès de sa belle, qui daigne l'honorer d'un regard, mais qui ne peut encore s'accoutumer que longtemps après à l'idée d'épouser un homme, après en avoir tant fait tuer. Lui-même ne le conçoit pas plus qu'elle, et lorsque enfin il est marié, il a toutes les peines du monde à se persuader qu'un mortel puisse être l'époux d'Alcidiane, et que cet époux ce soit lui. La tête lui tourne lorsqu'il faut monter à l'appartement de sa femme : il faut que deux écuyers le soutiennent dans l'escalier; il est près de tomber à chaque marche, et le roman est fini, que l'on n'est pas encore bien assuré de sa vie.

Nous avons été imitateurs en tout, il faut l'avouer, dans nos défauts comme dans nos beautés. C'est à l'imagination ardente et déréglée des peuples du Midi et de l'Orient, qui ont été lettrés avant nous, que nous empruntâmes ce caractère si follement outré qui régna d'abord dans nos grands romans. Nous imitions les Espagnols, qui avaient imité les Arabes : c'est dans les écrits de ces derniers que l'on retrouve originairement ces princes amoureux d'un portrait dont l'original est au bout du monde, et quelquefois même n'existe pas, comme on le voit par l'aventure d'un prince qui, dans les *Mille et un Jours*, court le monde pour chercher l'objet d'une passion qu'a fait naître la vue d'un portrait, et qui, au bout de je ne sais combien d'années, apprend d'un sage que la princesse dont il est épris était une des maîtresses de Salomon. La galanterie enthousiaste des Castillans et des Arabes, ces passions exaltées, ces paladins invincibles qui disposent de la destinée des rois et des empires, toutes ces idées hors de nature et de vraisemblance dominèrent dans notre littérature, en même temps que la puissance espagnole donnait le ton dans l'Europe, et nous faisait adopter ses habillements, ses fêtes et ses tournois; et c'est ainsi que l'histoire du goût est liée partout à celle des mœurs. Il faut dire plus : il en était de ces inventions extravagantes comme de toutes les erreurs qui sont originairement fondées sur un peu de vérité. La passion de l'amour avait eu effectivement chez les peuples asiatiques et méridionaux un degré d'enthousiasme que la chevalerie des nations occidentales avait imité sans l'égaler, et que l'imagination ambitieuse de nos romanciers se piqua de surpasser, dussent-ils aller jusqu'à la folie complète. A l'égard des héros, ce qu'avaient fait Duguesclin en Espagne, et Warwick en Angleterre, qui tous deux avaient renversé et relevé des trônes, dans un temps où les rois, n'ayant point de grandes armées à leur solde, ni de grands trains d'artillerie, dépendaient plus de l'ascendant d'un homme et des coups de la fortune; ces exemples fameux semblaient donner quelque fondement à la supposition de ces aventuriers que nos romans représentaient faisant et défaisant des rois, mais avec des circonstances trop dénuées de toute apparence de raison.

L'esprit de la cour de Louis XIV, pendant la jeunesse de ce prince, qui lui-même avait alors la tête un peu romanesque, favorisa d'abord ce goût pour les fictions outrées; et les rôles qu'avaient joués les femmes dans nos guerres civiles, l'influence toute-puissante qu'elles y avaient portée, accoutumaient les romanciers à faire valoir cet empire d'un sexe qui commande partout où il n'est pas esclave. On passait la mesure sans doute; c'est toujours par là que l'on commence : de bons esprits ramènent à la nature. Le ridicule fit passer de mode tous ces fatras héroïques dont l'Espagne nous avait inondés. Nous avions payé longtemps le tribut de l'imitation aux écrivains de cette contrée : ils étaient devenus nos maîtres, comme les Italiens l'avaient été lorsque nous composions nos historiettes sur leurs *Nouvelles*, et que nos poésies galantes, à quelques morceaux près, respiraient l'affectation de Pétrarque, sans avoir son harmonie et son élégance. Enfin Boileau et Racine nous apprirent à n'imiter que la nature et les anciens, et à sentir que l'amour était mieux peint dans vingt vers du quatrième livre de *l'Énéide* que dans tous les romans de l'Europe moderne.

Le premier qui offrit des aventures raisonnables, écrites avec intérêt et élégance, fut celui de *Zaïde*, et ce fut l'ouvrage d'une femme. Il était juste que l'on dût ce premier modèle au tact naturel et prompt qui distingue les femmes dont l'esprit a été cultivé. Rien n'est plus attachant ni plus original que la situation de Gonzalve et de Zaïde s'aimant tous

les deux dans un désert, ignorant la langue l'un de l'autre, et craignant tous les deux de s'être vus trop tard. Les incidents que cette situation fait naître sont une peinture heureuse et vraie des mouvements de la passion. Quoique le reste de l'ouvrage ne soit pas tout à fait aussi intéressant que le commencement, quoique le caractère d'Alphonse, jaloux d'un homme mort, au point de se brouiller avec sa maîtresse, soit peut-être trop bizarre, cependant la marche de ce roman est soutenue jusqu'au bout, on le lira toujours avec plaisir. *La princesse de Clèves* est une autre production de madame de la Fayette, encore plus aimable et plus touchante. Jamais l'amour, combattu par le devoir, n'a été peint avec plus de délicatesse : il n'a été donné qu'à une autre femme de peindre, un siècle après, avec un succès égal, l'amour luttant contre les obstacles et la vertu. *Le comte de Comminges*, de madame de Tencin, peut être regardé comme le pendant de *la Princesse de Clèves*.

Passer de madame de la Fayette à Scarron, et de *Zaïde* au *Roman comique*, c'est aller de la bonne compagnie à la taverne. Mais les honnêtes gens ne sont pas sans indulgence pour la gaieté : c'est une si bonne chose! Il y en a dans ce livre, et même de la bonne. Le caractère de la Rancune est piquant, vrai et bien tracé; et plusieurs chapitres, entre autres celui des bottes, sont traités fort plaisamment. Le style a du naturel et de la verve : il est même assez pur, et beaucoup plus que celui de tous les autres écrits du même auteur. Il faut passer presque toutes les *Nouvelles* qu'il a tirées des Espagnols, ou qu'il composa dans leur goût. J'aime cent fois mieux Ragotin que toutes ces fadeurs amoureuses et ces froides intrigues. Ragotin est de la farce; mais il fait rire. Le *Virgile travesti* est d'un genre de turlupinade insupportable au bout de deux pages. *Jodelet* et *D. Japhet* sont deux pièces dégoûtantes, indignes de la scène française. *Le Roman comique* vaut infiniment mieux : c'est, à proprement parler, tout ce qui reste de Scarron; et voilà aussi ce qui nous reste de meilleur des romans du dernier siècle; car *Gil Blas* est du nôtre; et mademoiselle de la Force, auteur de l'*Histoire secrète de Bourgogne*, et madame d'Aulnoy, auteur d'*Hippolyte, comte de Douglas* (roman où il y a pourtant de l'imagination), ne sont que des imitatrices de madame de la Fayette, fort inférieures à leur modèle pour l'art d'inventer et d'écrire.

SECTION II. — Contes.

Le merveilleux de la féerie, les *peris* des Persans, les *gines* des Arabes, le pouvoir des génies et des talismans, toutes ces fictions de la théologie des Orientaux, fondées sur la croyance d'êtres intermédiaires entre Dieu et l'homme, qui a été commune à toutes les nations, quoique avec différents caractères, sont le fond de ces contes, dont les traductions qui parurent dans le dernier siècle étaient la suite et la preuve de l'encouragement donné à l'étude des langues orientales par Louis XIV, qui encourageait tout. On peut les rapprocher de la classe des romans, comme appartenants à l'imagination. Il est vrai que ce genre de merveilleux en est l'abus; mais l'agrément fait tout pardonner. On sait que l'Orient fut le berceau de l'apologue, et la source de ces contes qui ont rempli le monde. Ces peuples, amollis par le climat et intimidés par le despotisme, ne se sont point élevés jusqu'à la vraie philosophie, et n'ont fait qu'effleurer les sciences. Mais ils ont habillé la morale en paraboles, et inventé des fables amusantes que les autres peuples ont adoptées à l'envi. Quelle prodigieuse fécondité dans ce genre! quelle variété, quel fond d'intérêt! Ce n'est pas que, dans la mythologie des Arabes, il y ait autant d'esprit, d'art et de goût, que dans celle des Grecs : les fables de ces derniers semblent faites pour des hommes. Ici l'imagination connaît des bornes et des règles; là elle n'en a point, et ses inventions semblent faites pour des enfants. Mais ne sommes-nous pas tous un peu enfants dès qu'il s'agit de contes? Y a-t-il une histoire plus agréable que celle d'Aboulcasem, une histoire plus touchante que celle de Ganem? D'ailleurs, l'amusement que ces livres procurent n'est pas leur seul mérite; ils servent à donner une idée très-fidèle du caractère et des mœurs de l'Orient, et surtout de ces Arabes qui autrefois y régnaient. On y reconnaît cette générosité qui a toujours été une de leurs vertus favorites, et sur laquelle l'âme et la verve de leurs poëtes et de leurs romanciers semblent toujours exaltées. Les plus beaux traits en ce genre nous viennent d'eux; et ce qui rend cette nation remarquable, c'est la seule chez qui le despotisme n'eût point avili les âmes ni étouffé le génie. Il n'y eut point de despote plus absolu, plus redoutable, que ce fameux Aaron, dont le nom revient à tout moment dans leurs contes, et dont le règne fut l'époque la plus brillante du califat et de la grandeur des Arabes. On est toujours étonné de ces mœurs et de ces opinions singulières qu'inspirent à une nation ingénieuse et magnanime, d'un côté l'habitude de l'esclavage, et de l'autre l'abus du pouvoir; cette disposition, dans des princes d'ailleurs éclairés, à compter pour rien la vie des hommes; et dans ces hommes la facilité à se persuader qu'ils ne valent pas plus

qu'on ne les apprécie, et à faire de la servitude politique un dévouement religieux; voilà ce qu'on voit sans cesse dans leurs livres, et peut-être ce mépris d'eux-mêmes tient en partie à ce dogme de la fatalité, de tout temps enraciné dans les têtes orientales : il revient dans toutes leurs fables, dont le fond est presque toujours un passage rapide de l'excès du malheur au faîte des prospérités, de l'abjection la plus basse au plus haut point d'élévation, et de l'ivresse de la joie au comble de l'infortune; il semble qu'ils n'aient eu pour objet que de nous faire comprendre à quel point nous sommes assujettis à cette destinée éternelle, écrite sur la *table des lumières*. Et il faut encore observer que ces révolutions extrêmes ont toujours été beaucoup plus fréquentes chez eux que parmi nous, parce que la volonté d'un seul homme, dans les gouvernements asiatiques, peut en un moment tout renverser et tout confondre, et que ce même homme, par la même raison, peut passer de la grandeur au néant aussi facilement qu'il y précipite les autres. Les États despotiques sont nécessairement le théâtre le plus mobile de tous les jeux de la fortune.

Les *Mille et une Nuits* sont une sorte de peinture dramatique des peuples qui ont dominé dans l'Orient. L'audace et les artifices de leurs femmes qui osent et risquent d'autant plus qu'elles sont plus rigoureusement captives, l'hypocrisie de leurs religieux, la corruption des gens de loi, les friponneries des esclaves, tout y est fidèlement représenté, et beaucoup mieux que ne pourrait faire le voyageur le plus exact. On y retrouve aussi de ces traditions antiques que plusieurs nations ont rapportées à leur manière. L'histoire de Phèdre et celle de Circé y sont très-aisées à reconnaître. Plusieurs endroits ressemblent à des traits historiques des livres juifs. Cette aventure de Joseph, la plus touchante peut-être que l'antiquité nous ait transmise, cet emblème de l'envie qui anime des frères contre un frère, se retrouve aussi en partie dans les *Contes arabes*, mais d'une manière bien inférieure à celle de l'ouvrage hébreu. Quant à la manière dont les contes sont amenés, on ne saurait en faire cas. L'on sait que l'aventure de Joconde sert de fondement aux *Mille et une Nuits*, et que le sultan Schak-Riar, irrité de l'infidélité d'une sultane, prend le parti de faire étrangler tous les matins la nouvelle épouse de la veille, pour éviter les accidents du lendemain. Si le moyen est sûr, il est violent; mais enfin la fille de son vizir parvient à faire cesser ces noces meurtrières, et à sauver sa propre vie en amusant le sultan par des contes. On peut en conclure que Schak-Riar aimait mieux les contes que les femmes, et qu'il était à peu près aussi raisonnable dans sa clémence que dans sa cruauté. Il faut pourtant avouer que toutes les histoires du premier volume sont arrangées de manière à exciter tellement la curiosité dès le commencement, qu'en effet il est bien difficile de n'avoir pas envie de savoir le reste, surtout lorsqu'on peut dire ce que le sultan disait de sa femme en se levant : *Je la ferai toujours bien mourir demain.*

Les contes persans, que l'on appelle *Mille et un Jours*, ont un fondement plus raisonnable. Il s'agit de persuader à une jeune princesse, trop prévenue contre les hommes, qu'ils peuvent être fidèles en amour; et en effet, la plupart des contes persans sont des exemples de fidélité. Plusieurs sont du plus grand intérêt; mais il y a moins de variété, moins d'invention que dans *les Mille et une Nuits*. On s'aperçoit d'ailleurs qu'ils sont l'ouvrage d'un religieux, à la multitude de traditions tirées de la théologie musulmane, et à la haine fanatique qu'ils respirent contre la religion des Mages, détruite par les successeurs de Mahomet.

C'est à Galland et Petis de la Croix que nous avons l'obligation (et c'en est une véritable) de nous avoir fait connaître les contes arabes et persans. Le premier a écrit avec une grande négligence; le second, avec plus de correction, et tous deux avec du naturel. Au reste, il n'y a peut-être personne qui n'ait entendu raconter ce qui arriva au traducteur des *Mille et une Nuits*, quelque temps après la publication de son premier volume, où il répétait si souvent : *Ma chère sœur, si vous ne dormez pas, contez-moi un de ces contes, etc.* Quelques jeunes gens que cette répétition continuelle avait impatientés (et ils n'étaient pas les seuls), imaginèrent d'aller réveiller ce pauvre Galland au milieu d'une nuit d'hiver, en criant de toute leur force sous sa fenêtre : *Monsieur Galland! Monsieur Galland!* Il ouvre enfin la fenêtre, et demande ce qu'on lui veut. *Monsieur Galland, n'est-ce pas vous qui nous avez donné ces beaux Contes arabes? — Oui, messieurs, c'est moi. — Eh bien! Monsieur Galland, si vous ne dormez pas, contez-nous un de ces contes, etc.*

Il faut bien, à propos de contes, descendre à ceux qu'on appelle particulièrement *Contes des Fées*, ne fût-ce que pour observer le tort qu'on a eu de les croire bons pour des enfants, sous prétexte de la moralité qu'on y joint. Cette espèce d'instruction, que l'on peut leur donner beaucoup mieux de toute autre manière, ne balance pas à beaucoup près l'inconvénient de remplir leur faible cerveau d'ogres, de loups-garous, de sorciers, en un mot de tout ce qui est propre à entretenir la peur et la crédulité,

deux faiblesses dangereuses, qui de l'imagination passent quelquefois dans le caractère; tant les premières impressions ont de force, surtout quand les enfants ont l'esprit naturellement borné, et que leur condition ne les met pas à portée d'acquérir des lumières. Il n'est jamais bon à rien de tromper l'enfance; au contraire, c'est l'âge dont il importe le plus de soigner les premières idées, parce qu'il en reçoit plus facilement l'empreinte. On ne saurait croire combien les premières erreurs, gravées dans une imagination tendre, ont produit souvent de très-mauvais effets. La raison, qui vient ensuite, ne détruit pas toujours radicalement ce qu'ont fait la nourrice et la gouvernante. Il est étrange que l'on ait cru la tête d'un enfant plus faite pour le mensonge que pour la vérité : elle est également ouverte à l'un et à l'autre; il ne s'agit que de mettre la dernière à sa portée. C'est un principe sûr, que tout ce qui peut former le jugement et affermir le courage ne saurait être trop tôt mis en œuvre dans l'éducation des enfants : les abuser et les effrayer est toujours un mal. L'imagination, que Montaigne appelle si bien *la folle de la maison*, n'a que trop de facilité pour s'en rendre la maîtresse; et, au lieu de lui ouvrir toutes les portes, on ne saurait de trop bonne heure mettre la raison en sentinelle pour écarter *la folle*.

Plusieurs collections récemment publiées font voir combien l'on a été fécond dans ces bagatelles, et que quelquefois des personnes d'esprit et de mérite n'ont pas dédaigné de s'y exercer. On peut mettre de l'art et du goût jusque dans ces frivolités puériles. Madame d'Aulnoy est celle qui paraît y avoir le mieux réussi; elle y a mis l'espèce d'intérêt dont ce genre est susceptible, et qui dépend, comme dans toute fiction, d'un degré de vraisemblance conservé dans le merveilleux, et d'une simplicité de style convenable à la petitesse du sujet.

Mais il convient de mettre à part Hamilton, esprit original, qui, pressé par les dames de la cour de faire des contes dans le goût des *Mille et une Nuits*, qui étaient en grande faveur, prit le parti d'en faire, comme Cervantes avait fait un livre de chevalerie, mais pour s'en moquer. Il affecta d'enchérir sur la bizarrerie des fictions, et de la pousser jusqu'à la folie; mais cette folie est si gaie, si piquante, si bien assaisonnée de plaisanteries, relevée par des saillies si heureuses et si imprévues, que l'on y reconnaît à tout moment un homme très-supérieur aux bagatelles dont il s'amuse. Il va plus loin dans *Fleur-d'Épine;* il y a des traits d'une vérité charmante, et de l'intérêt dans les caractères et les situations. L'objet en est moral, et très-agréablement rempli; c'est de faire voir qu'avec beaucoup d'esprit, de courage et d'amour, un homme sans figure et sans fortune peut vaincre les plus grands obstacles, et que dans les femmes la grâce l'emporte sur la beauté. Hamilton devait en effet vanter la grâce : son style en est plein. Il suffirait, pour le prouver, de se rappeler le tableau de Tarare, emmenant avec lui, sur la jument Sonnante, la jeune Fleur-d'Épine, qu'il a tirée des mains de la fée Dentue, et qui ne le connaît encore que pour son libérateur, mais qui, à ce titre, commence déjà à sentir de l'inclination pour lui. On ne trouve point ici de ces conversations de roman, mille fois répétées dans des situations pareilles. Hamilton sait s'y prendre autrement pour nous faire lire dans le cœur de Fleur-d'Épine. Tarare lui raconte, chemin faisant, comment il a été choisi pour peindre la belle Luisante, dont les yeux faisaient mourir tant de monde.

« Vous l'avez donc souvent regardée? dit Fleur-d'Épine. — Oui, dit-il, tout autant que j'ai voulu, et sans aucun danger, comme je viens de vous le dire. — L'avez-vous trouvée si merveilleusement belle qu'on vous l'avait dit ? — Plus belle mille fois, répondit-il. — On n'a que faire de vous demander, ajouta-t-elle, si vous en êtes d'abord devenu passionnément amoureux; mais dites-m'en la vérité. Tarare ne lui cacha rien de ce qui s'était passé entre lui et la princesse, pas même l'assurance qu'elle lui avait donnée de l'épouser en cas qu'il réussît dans son entreprise. Fleur-d'Épine ne l'eut pas plutôt appris, que, repoussant les mains dont il la tenait embrassée, elle se redressa, au lieu d'être penchée sur lui comme auparavant. Tarare crut entendre ce que cela voulait dire; et continuant son discours sans faire semblant de rien : Je ne sais, dit-il, quelle heureuse influence avait disposé le premier penchant de la princesse en ma faveur; mais je sentis bientôt que je n'en étais pas digne par les agréments de ma personne, et que je le méritais encore moins par les sentiments de mon cœur; car je ne me suis que trop aperçu depuis que l'amour que je croyais avoir pour elle n'était tout au plus que de l'admiration. Chaque instant qui m'en éloignait effaçait insensiblement son idée de mon souvenir, et dès les premiers moments que je vous ai vue, je ne m'en suis plus souvenu du tout. Il se tut, et la belle Fleur-d'Épine, au lieu de parler, se laissa doucement aller vers lui comme auparavant, et appuya ses mains sur celles qu'il remit autour d'elle pour la soutenir. »

Dans la foule des peintures que l'amour a fournies (et il en fournira jusqu'à la fin du monde), je ne crois pas qu'il y en ait une plus vraie, plus douce et plus gracieuse. Elle remplit le cœur de l'idée d'un de ces moments délicieux qui sont faits pour lui, et qui sont d'un prix d'autant plus grand, qu'il semble que tout ce que l'amour promet soit encore au-dessus de tout ce qu'il peut donner.

Il n'y a personne qui n'ait lu et relu les *Mémoires de Grammont :* c'est, de tous les livres frivoles, le plus agréable et le plus ingénieux ; c'est l'ouvrage d'un esprit léger et fin, accoutumé, dans la corruption des cours, à ne connaître d'autre vice que le ridicule, à couvrir les plus mauvaises mœurs d'un vernis d'élégance, à rapporter tout au plaisir et à la gaieté. Il y a quelque chose du ton de Voiture, mais infiniment perfectionné. L'art de raconter de petites choses de manière à les faire valoir beaucoup y est dans sa perfection. L'histoire de l'habit volé par Termes est en ce genre un modèle unique. Ce livre est le premier où l'on ait montré souvent cette sorte d'esprit qu'on a depuis appelé *persiflage*, que Voiture avait mis quelquefois en usage avant qu'il fût connu sous ce nom, et qui consiste à dire plaisamment les choses sérieuses, et sérieusement les choses frivoles. Lorsque le comte de Grammont dit, en parlant de son valet de chambre Termes, *Je l'aurais infailliblement tué, si je n'avais craint de faire attendre mademoiselle d'Hamilton,* il dit une chose très-folle du ton le plus sérieux, et n'en est que plus gai. Mais cet esprit demande beaucoup de mesure et de choix, et n'a rien de commun avec ce langage décousu, néologique, vague et burlesque, que de nos jours on a qualifié du nom de *persiflage*, et qui n'est qu'une absence totale de sens et de goût, une espèce de badinage d'autant plus éloigné du bon ton, qu'il semble plus y prétendre.

Un autre mérite d'Hamilton, et qui n'est pas commun, c'est que, dans la partie de ses contes qu'il a versifiée, il a particulièrement saisi la manière de narrer en vers. Voltaire citait surtout le commencement du *Bélier* comme un morceau charmant en ce genre. Celui des *quatre Facardins* ne l'est guère moins, mais il est plus négligé. Rien n'est plus connu que sa jolie lettre au comte de Grammont, mêlée de prose et de vers :

Honneur des rives éloignées, etc.

Mais voilà aussi tout ce qu'il a fait de bon en poésie. Ses pièces de société, ses chansons, dont on a fait un volume, ne sont pas au-dessus de celles de Voiture.

Il en est de même de Chapelle. On ne sait pas ce qui lui appartient en propre dans ce *Voyage* qu'il fit en commun avec Bachaumont, et qui est de tout point un petit chef-d'œuvre. C'est encore un de ces morceaux qui prouvent que le dernier siècle eut, jusque dans les petites choses, une originalité et une richesse de talent qui lui sont propres; car, quoique nous ayons plusieurs *Voyages* où des auteurs de beaucoup de mérite, Desmahys, le Franc, M. de Parny, ont essayé de rivaliser avec celui de Chapelle, aucun n'a pu en approcher. Mais c'est là tout Chapelle. Ses autres poésies, qu'on a jointes à celles du chevalier d'Aceilly, ne les valent même pas, quoique celles-ci soient extrêmement faibles. Chapelle devait pourtant se tirer assez bien de l'impromptu (qui d'ailleurs est assez ami du vin), si l'on en juge par les deux suivants, que je ne me souviens pas d'avoir vus imprimés nulle part, et qui sont en effet de ces bagatelles qui ne méritent que les honneurs de la tradition, après avoir eu ceux de la table. Le premier est adressé à Boileau, qui venait aussi s'égayer jusqu'à faire, entre deux vins, un petit quatrain contre Chapelle.

Qu'avec plaisir de ton haut style
Je te vois descendre au quatrain!
Bon Dieu, que j'épargnai de bile
Et d'injures au genre humain,
Quand, renversant ta cruche à l'huile,
Je te mis le verre à la main.

L'autre est sur le fameux gourmand Broussin, celui à qui le *Voyage* fut adressé.

Broussin, dès l'âge le plus tendre,
Inventa la Sauce-Robert;
Mais jamais il ne put apprendre
Ni son *Credo* ni son *Pater*.

SECTION III. — Lettres, traductions, critiques.

Le genre épistolaire eut dans le dernier siècle une assez grande importance : il avait fait la réputation de Balzac et de Voiture, suivis par cette foule d'imitateurs qui marche toujours à la suite des succès. Si les modèles ne sont plus guère lus, les copistes sont entièrement oubliés. Les gens plus curieux que difficiles vont encore chercher des anecdotes dans les lettres de Gui-Patin, dans celles de madame Dunoyer, dans celles de Marana, connues sous le nom d'*Espion turc, etc.* Tous ces livres, décriés auprès des gens instruits, ne sont guère que des recueils de satires grossières, ou d'historiettes romanesques et de contes populaires aliments passagers de la malignité d'une génération, rebutés par la suivante. Un seul recueil de lettres a mérité de passer jusqu'à nous, et de vivre dans la postérité, et c'est celui dont l'auteur ne songeait à faire ni un roman, ni une satire, ni un ouvrage quelconque. Tout le monde me prévient, et nomme madame de Sévigné.

C'est avec justice qu'on lui a dit dans un poëme dont le sujet, ébauché dans un temps plus heureux, n'est guère de nature à être achevé dans le nôtre :

Charmante Sévigné, quels honneurs te sont dus!
Tu les as mérités, et non pas attendus.
Tu ne te flattais pas d'avoir pour confidente
Cette postérité pour qui l'on se tourmente.
Dans le cœur de Grignan tu répandais le tien :
Tes lettres font ta gloire, et sont notre entretien

Ce qu'on cherche sans fruit, tu le trouves sans peine.
Que tu m'as fait pleurer le trépas de Turenne!
Qui te surpassera dans l'art de raconter?
Ces portaits d'une cour qu'on se plaît à citer
Se retracent chez toi bien mieux que dans l'histoire :
Ces héros, dont ailleurs je n'appris que la gloire,
Je les vois, les entends, et converse avec eux, etc.

Si le plus grand éloge d'un livre est d'être beaucoup relu, qui a été plus loué que ces *Lettres*? Elles sont de toutes les heures : à la ville, à la campagne, en voyage, on lit madame de Sévigné. N'est-ce pas un livre précieux que celui qui vous amuse, vous intéresse, et vous instruit presque sans vous demander d'attention? C'est l'entretien d'une femme très-aimable, dans lequel on n'est point obligé de mettre du sien; ce qui est un grand attrait pour les esprits paresseux, et presque tous les hommes le sont, au moins la moitié de la journée.

Je sais bien que les détails historiques d'un siècle et d'une cour qui ont laissé une grande renommée font une partie de l'intérêt qu'on prend à cette lecture. Mais la cour d'Anne d'Autriche et la Fronde sont aussi des objets piquants pour la curiosité, et madame de Motteville est un peu moins lue que madame de Sévigné. Il y a donc ici un avantage personnel. Et qui pourrait l'ignorer ou le méconnaître? C'est le mélange heureux du naturel, de la sensibilité et du goût, c'est une manière de narrer qui lui est propre. Rien n'est égal à la vivacité de ses tournures et au bonheur de ses expressions. Elle est toujours affectée de ce qu'elle dit et de ce qu'elle raconte : elle peint comme si elle voyait, et l'on croit voir ce qu'elle peint. Une imagination active et mobile, comme l'est ordinairement celle des femmes, l'attache successivement à tous les objets : dès qu'elle s'en occupe, ils prennent un grand pouvoir sur elle. Voyez dans ses *Lettres* la mort de Turenne : personne ne l'a pleuré de si bonne foi; mais aussi personne ne l'a tant fait pleurer. C'est la plus attendrissante des oraisons funèbres de ce grand homme. Mais ce n'est pas seulement, il faut l'avouer, parce que tout est vrai et senti, c'est qu'on ne se méfie pas d'une lettre comme d'un panégyrique. C'est une terrible tâche que de dire : Écoutez-moi, je vais louer : écoutez-moi, et vous allez pleurer. Alors précisément on pleure et on admire le moins qu'on peut; et lorsque l'orateur nous y a forcés, il a fait son métier, et l'on peut mettre sur le compte de son art une partie de la gloire de son héros. Madame de Sévigné probablement n'aurait pas fait le beau discours de Fléchier, et si elle produit plus d'impression, c'est qu'elle s'entretient familièrement avec nous, qu'elle n'a point de mission à remplir, que son âme parle à la nôtre sans annoncer le dessein de lui parler, et qu'elle nous communique tout ce qu'elle sent.

Ceux qui aiment à réfléchir et à tirer une instruction de leur plaisir même peuvent trouver dans ces *Lettres* un autre avantage, c'est d'y voir sans nuage l'esprit de son temps; les opinions qui régnaient, ce qu'était le nom de Louis XIV, ce qu'était la cour, ce qu'était la dévotion, ce qu'était un prédicateur de Versailles, ce qu'était le confesseur du roi, le jésuite la Chaise, chez qui Luxembourg accusé allait faire une retraite; cet assemblage de faiblesse, de religion et d'agrément qui caractérisait les femmes les plus célèbres; cette délicatesse d'esprit qui dans les courtisans se mêlait à l'adulation; ce ton qui était encore un peu celui de la chevalerie et de l'héroïsme, et qui n'excluait pas le talent de l'intrigue. Il est peu de livres qui donnent plus à penser à ceux qui lisent pour réfléchir, et non pas seulement pour s'amuser.

Une autre remarque à faire sur madame de Sévigné, c'est qu'on peut montrer beaucoup de goût dans son style et fort peu dans ses jugements, parce que notre style est notre esprit, et que nos jugements sont souvent l'esprit des autres, surtout dans ce qu'on appelle le monde. Les gens de lettres sont sujets à mal juger, par un intérêt qui va jusqu'à la passion; les gens du monde, d'abord par une indifférence qui leur fait adopter légèrement l'avis qu'on leur donne, ensuite par un entêtement qui leur fait soutenir le parti qu'ils ont embrassé. Voilà ce qui fait durer plus ou moins les préventions de société, source de tant d'injustices : de là celles de madame de Sévigné envers Racine, dont elle a dit qu'*il passera comme le café*. Elle se défendait de l'admirer, pour ne pas avoir l'air de revenir sur Corneille. On croirait pourtant qu'il n'y a rien de plus simple et de plus aisé que d'admirer à la fois deux grands écrivains; mais il n'en est pas ainsi de la plupart des hommes. Il semble qu'ils n'aient tout au plus que ce qu'il faut pour en goûter un, qu'ils soient jaloux dans leur opinion comme on l'est dans l'amour, et qu'ils ne puissent pas souffrir que l'on compare rien à l'objet de leur choix; et puis ne faut-il pas se dédommager sur l'un de la justice que l'on rend à l'autre, et faire la part de la malignité? On ne loue presque que pour rabaisser; et, sans sortir de notre temps, j'ai vu, depuis vingt années, sept ou huit écrivains dont chacun a été à son tour *le seul poëte, le seul génie, le seul talent* que nous eussions. Il est vrai que le temps a mis tout le monde d'accord en les faisant tous oublier; et il est bien juste de faire place à d'autres.

On a fait à madame de Sévigné un reproche plus grave, mais qui n'est nullement fondé : on a pré-

tendu qu'elle faisait parade, dans ses *Lettres*, d'un sentiment qui n'était point dans son âme; qu'en un mot, elle n'aimait point sa fille. Cette accusation est non-seulement dénuée de preuve, mais de probabilité; on n'affecte pas de ce ton-là; et si madame de Sévigné ne sentait rien, qui donc l'obligeait à cette effusion de tendresse? A quoi bon cette pénible hypocrisie! Heureusement elle est impossible. On contreferait plutôt le ton d'un amant que le cœur d'une mère; et madame de Sévigné ne pouvait puiser que dans le sien cette prodigieuse abondance d'expressions qui ne pouvait se sauver d'une ennuyeuse monotonie qu'à force de vérité.

> Le faux est toujours fade, ennuyeux, languissant;
> Mais la nature est vraie, et d'abord on la sent.

C'est Boileau qui l'a dit; et si ce n'était pas lui, ce serait la raison.

Les traductions tiennent une grande place dans l'histoire littéraire du siècle passé, et n'en ont conservé aucune dans le nôtre. De celles qui sont en vers, rien n'est resté que l'exorde du premier livre de Lucrèce, par Hénaut, quoique généralement assez médiocre. De celles qui sont en prose, les plus renommées dans leur temps, et les plus passables, sont celles de Vaugelas, de d'Ablancourt et de Tourreil. Le mérite qui les fit justement estimer était une attention à la pureté et à l'exactitude du langage, fort utile aux progrès dont il était alors susceptible. Mais il eût fallu joindre à ce travail le talent de se pénétrer de l'esprit de l'auteur, et de le faire parler en français comme dans son idiome naturel. Ils sont tous bien loin de cette force; aucun ne peut soutenir la comparaison avec les originaux, aux yeux de ceux qui les connaissent. La traduction d'un grand écrivain est une lutte de style et une rivalité de génie. Ceux qui en avaient alors ne s'y sont pas engagés: ce n'est que dans ce siècle que, les ressources de la langue étant plus généralement reconnues, et les genres commençant à s'épuiser, quelques hommes supérieurs se sont aperçus qu'il pouvait y avoir de la gloire à faire revivre un ancien; et ce n'est aussi que de nos jours que les traductions ont été des ouvrages de talent et des titres durables de célébrité.

La critique, dont il me reste à parler, est générale ou particulière: la première examine la théorie de l'art; la seconde, l'application bonne ou mauvaise des principes dans les ouvrages des artistes. Il était naturel qu'à l'époque où tous les genres de littérature étaient cultivés à l'envi, avec plus ou moins de succès, on en discutât les règles. Mais, comme je l'ai fait observer ailleurs, le talent va plus vite que le goût, et celui-ci ne se forme que longtemps après, par la comparaison du bon et du mauvais, et par l'étude des modèles. Corneille avait donné tous ses chefs-d'œuvre, et il n'y avait pas encore en français une poétique supportable. *La Pratique des Théâtres*, de l'abbé d'Aubignac, est un lourd et ennuyeux commentaire d'Aristote, fait par un pédant sans esprit et sans jugement, qui entend mal ce qu'il a lu, et qui croit connaître le théâtre parce qu'il sait le grec. Redisons, à la louange de la poésie, que c'est à elle que l'on doit le premier ouvrage qui offrit les éléments du bon goût, et cet ouvrage, c'est l'*Art poétique* de Despréaux. Il y a mille fois plus à profiter dans ce qu'il a dit de la tragédie et des autres genres de poésie, en un petit nombre de vers, que dans tous les traités que l'on faisait de sont temps. Celui du père le Bossu sur la poésie épique n'apprendra jamais rien à un poëte. On confondait alors l'érudition avec le jugement, et l'on ne songeait pas que tout le monde peut devenir érudit, et que la nature seule peut donner un bon esprit, que l'étude perfectionne. Sans cette lumière naturelle, toutes les connaissances acquises ne peuvent que conduire, par une route laborieuse, à l'erreur et aux chimères: le Traité du père le Bossu en est rempli.

C'est à un Fénelon qu'il convenait de donner des préceptes sur l'art d'écrire: aussi ses *Dialogues sur l'éloquence de la chaire*, et sa *Lettre* à *l'Académie française*, respirent le bon goût, quoique jetés sur le papier avec la facilité rapide de cet illustre écrivain, qui, occupé d'autres objets, et mettant peu d'importance à ses compositions, dont il faisait une sorte de délassement, ne se croyait pas obligé de les approfondir.

A l'égard de la critique particulière, le livre du jésuite Bouhours, intitulé *la Manière de bien penser sur les ouvrages d'esprit*, eut dans son temps beaucoup plus de réputation qu'il n'en méritait. Le titre n'est pas modeste, et l'ouvrage l'est encore moins. L'auteur y donne des leçons sous le nom d'Eudoxe (mot grec qui signifie *celui qui pense bien*), à Philanthe (autre mot grec qui veut dire *amateur des fleurs*); et dans ces dialogues, Eudoxe-Bouhours se fait à lui-même, par la bouche de Philanthe, de petits compliments assez flatteurs, tels que celui-ci:

> « Je ne vous admire guère moins que Pline admirait les ouvrages de la nature, tant je trouve que vous raisonnez juste sur une matière si abstraite. »

Remarquez que cette *matière si abstraite* n'est point *la nature*, mais la délicatesse de pensée et de style, et qu'Eudoxe vient de débiter sur ce sujet un véritable galimatias; si bien qu'il a fini par dire:

> « Je ne sais si vous m'entendez. Je ne m'entends pas moi-même, et je crains à tout moment de me perdre dans mes réflexions. »

Il faut croire que l'admirateur Philanthe entend Eudoxe mieux que cet Eudoxe ne s'entend lui-même, ou que Philanthe est comme bien des gens, qui admirent d'autant plus qu'ils comprennent moins.

On aperçoit trop dans la vanité d'Eudoxe celle d'un régent de collége, accoutumé à parler à des écoliers, et qui se croit un grand homme parce qu'il est écouté par des enfants. Cependant une des prétentions de Bouhours les plus marquées est celle d'avoir le ton d'un homme du monde. Il y vivait en effet comme beaucoup de jésuites; mais il prouve que cela ne suffit pas toujours pour dépouiller l'écorce du pédantisme. Son adversaire, Barbier d'Aucour, qui voyait beaucoup moins le monde, connaît infiniment mieux les convenances délicates qui échappent souvent au père Bouhours. C'est que le bon esprit devine tout. Celui du jésuite était fort superficiel : c'était un homme lettré, qui savait l'italien et l'espagnol; mais son goût est fort peu sûr; il est vétilleux sur les mots, et se trompe souvent sur les choses. Voiture est son héros, et il le loue beaucoup de ses sottises. Il met Rapin à côté de Virgile, et cela est un peu fort, même pour un jésuite parlant d'un jésuite. Il était de la destinée de Port-Royal de les combattre avec les armes du bon goût. Barbier d'Aucour traita leurs beaux-esprits comme Pascal et Arnauld avaient traité leurs casuistes et leurs théologiens. *Les sentiments de Cléante* sont, je crois, après *les Provinciales*, qu'il suffit de nommer, le seul livre polémique qui ait assuré à son auteur une réputation qui a duré jusqu'à nous; et l'ouvrage en est digne : c'est, à très-peu de chose près, ce que la critique littéraire a produit de meilleur dans le dernier siècle. Barbier d'Aucour me dispense d'en dire davantage sur le père Bouhours, dont il a relevé les défauts de manière à ne rien laisser à désirer. Et ce n'est pas un de ces critiques comme il y en a tant, qui, ne sachant que reprendre des fautes faciles à apercevoir, montrent eux-mêmes fort peu d'esprit en attaquant celui d'autrui. Il a de la méthode, du sens et des principes. En indiquant l'erreur, il y substitue la vérité; il met le bon goût à la place du mauvais. En blâmant ce qu'on a fait, il montre ce qu'il faut faire; il pense juste, et il écrit bien; il varie son ton en proportion des objets, et sa plaisanterie est fine et décente, autant que sa raison est solide et lumineuse.

Il eût été à souhaiter que la critique eût eu toutes ces qualités, lorsqu'elle devint périodique dans l'espèce d'ouvrage que l'on appela *Journaux*. On sait qu'ils doivent leur origine à celui *des Savants*, commencé en 1665 par Denys Sallo, qui, ayant l'habitude de faire, pour son usage particulier, des extraits de ses lectures, imagina, non sans fondement, que cette méthode pourrait être de quelque utilité pour le public. Il s'associa plusieurs gens de lettres pour l'aider dans ce travail, dont Bayle prouva depuis l'utilité. Des savants très-connus, tels que Basnage, Bernard, le Clerc et autres, s'exercèrent dans le même genre, et furent imités par toutes les nations lettrées. Ces journaux ne traitaient le plus souvent que des sciences et des objets d'érudition; les ouvrages d'imagination et de goût, et de littérature agréable, y tenaient fort peu de place. On laissait au public à les juger, aux artistes à les discuter, et au temps à fixer leur rang. Les journaux alors n'étaient guère que des dissertations sérieuses sur des écrits sérieux, et l'on songeait plus à l'instruction qu'à l'amusement. Le seul Bayle eut assez de talent pour réunir l'un et l'autre : mais la plupart des matières qu'il traitait ayant été depuis mieux connues et plus approfondies, ses *Lettres sur la République des Lettres*, qui le mirent au-dessus de tous les journalistes de son temps, ont dû perdre beaucoup de leur intérêt et de leur utilité dans le nôtre. D'ailleurs, il n'y travailla que peu d'années; et quelque circonspection qu'il apportât dans la critique, il en sentit bien vite le danger, et y renonça.

Les querelles des savants avaient déjà éclaté dans ces journaux, et en remplissaient une partie; mais, par la nature même des objets, elles avaient peu de juges, et n'intéressaient pas la multitude, comme celles de Scudéry et de d'Aubignac avec Corneille, qui avaient occupé tout Paris.

C'est dans le *Mercure galant*, dont Visé fut le fondateur en 1672, que l'ignorance et l'envie eurent bientôt un bureau d'adresses fait pour tout le monde, parce qu'on y parlait des ouvrages que tout le monde lit : c'est là que Molière et Racine étaient dénigrés. Mais le ton aigre des censures de Visé, d'autant plus mauvais critique qu'il était mauvais auteur, était encore de la modération, si on le compare au scandale de nos jours.

C'en était un d'une autre espèce que le livre de Perrault sur le *Parallèle des anciens et des Modernes*, qui fit tant de bruit; mais comme l'examen de ce livre, et des réponses qu'on y a faites, est une occasion toute naturelle de réduire à ses termes cette question souvent agitée, sur laquelle cent ans écoulés depuis Perrault ont pu donner de nouveaux aperçus, je remets à en parler à la fin de ce *Cours*, lorsque, les anciens et les modernes ayant passé sous nos yeux dans tous les genres, il sera plus facile d'établir la comparaison.

TROISIÈME PARTIE. — XVIII[e] SIÈCLE.

LIVRE PREMIER. — POÉSIE.

INTRODUCTION.

De la guerre déclarée par les tyrans révolutionnaires à la raison, à la morale, aux lettres et aux arts. — Discours prononcé à l'ouverture du Lycée, le 31 décembre 1794 [1].

AVERTISSEMENT.

L'effet que ce *Discours* produisit devant l'assemblée, la plus nombreuse qu'on eût encore vue au Lycée, mérite d'être remarqué, et le fut alors généralement. L'orateur fut écouté avec une sorte de silence sombre et inquiet qui ressemblait encore à la *terreur :* il semblait que l'on eût peur d'entendre ce qu'il n'avait pas peur de dire; et quand les acclamations rompaient le silence, c'étaient les cris de l'indignation soulagée.

Si le fond des idées se retrouve nécessairement dans cette foule d'ouvrages publiés depuis sur un sujet qui semble absorber toutes les pensées, et qui sera longtemps inépuisable, on n'oubliera pas sans doute la date de ce *Discours*, où je n'ai rien changé; et l'on avouera peut-être, avec les auditeurs du Lycée, qu'à cette époque personne n'avait parlé de la même manière. D'ailleurs, quel que soit le mérite de plusieurs écrits qui ont retracé des faits avec une énergie que personne n'apprécie plus que moi, la comparaison ne saurait nuire beaucoup, ce me semble, à un discours d'un genre différent, qui offre en résumé général ce que d'autres n'ont montré qu'en partie.

DISCOURS PRONONCÉ A L'OUVERTURE DU LYCÉE le 31 décembre 1794 [2].

Qu'elle est douce et consolante, la première idée qui se présente à moi au moment où je reparais devant vous! Qu'il est frappant, le contraste de ce que j'y ai vu et de ce que j'y vois! et combien cette solennité annuelle, consacrée depuis dix ans dans cet asile des sciences et des lettres, a pris, d'une année à l'autre, des caractères différents! Si l'imagination, longtemps flétrie par des souvenirs douloureux, se reporte involontairement vers le passé qu'elle accuse, avec quelle satisfaction elle revient se reposer sur le présent qui la ranime et l'épanouit! N'oublions point l'un, ne l'oublions jamais, afin que jamais il ne revienne : nous en goûterons mieux l'autre, et nous apprendrons à le consolider et à le perpétuer. C'est dans ce même lieu qui nous rassemble, c'est à cette même époque que nous célébrons, que l'on vit ce qui ne s'était pas encore vu, une inauguration du temple des arts devenue en effet la prise de possession des barbares. Il me semble les voir encore, ces brigands, sous le nom de *patriotes;* ces oppresseurs de la nation, sous le nom de *magistrats du peuple*, se répandre en foule parmi nous avec leur vêtement grotesque, qu'ils appelaient exclusivement celui du patriotisme, comme si le patriotisme devait absolument être ridicule et sale; avec leur ton grossier et leur langage brutal qu'ils appelaient républicain, comme si la grossièreté et l'indécence étaient essentiellement républicaines; avec leur visage hagard et leurs yeux troubles et farouches, indices de la mauvaise conscience, jetant de tous côtés des regards à la fois stupides et menaçants sur les instruments des sciences dont ils ne connaissaient pas même le nom, sur les monuments des arts qui leur étaient si étrangers, sur les bustes de ces grands hommes dont à peine ils avaient entendu parler; et l'on eût dit que l'aspect de toute cette pompe littéraire, de tout ce luxe innocent, de toutes ces richesses de l'esprit et du talent, réveillait en eux cette haine sourde et féroce, cette rage interne, cachée dans les plus noirs replis de l'amour-propre, et qui soulève en secret l'homme ignorant et pervers contre tout ce qui vaut mieux

[1] Si le *Discours sur l'état des Lettres*, quoique fait et prononcé deux ans après celui-ci, se trouve placé auparavant dans cet ouvrage, c'est qu'il était à sa place naturelle, à la tête du siècle de Louis XIV, auquel il sert comme d'ouverture dans ce *Cours*, et qui était alors l'objet que l'auteur devait traiter dans l'année 1797. Celui-ci, au contraire, pouvait être placé indifféremment, ne tenant à aucune partie dans l'ordre de ce *Cours*, et n'y servant qu'à tracer une époque de l'histoire littéraire

[2] Il ne faut pas oublier que l'auteur parlait à une époque où les événements du 9 *thermidor* avaient donné des espérances qui semblaient devoir se réaliser

que lui. Ils n'osaient pas encore avouer tout haut le projet aussi infâme qu'insensé, formé depuis longtemps parmi eux, d'anéantir tout ce qui peut éclairer et élever l'espèce humaine, en lui montrant sa véritable dignité : avant de détruire toute instruction, ils voulaient commencer par l'avilir et l'intimider; et certes, ils ne pouvaient pas s'y prendre mieux. Si quelque chose était capable de porter l'effroi d'un côté et le dégoût de l'autre, c'était sans doute de voir les satellites de la tyrannie présider aux exercices de l'esprit, en menacer la liberté, en comprimer l'essor, en dicter l'intention, en observer, avec l'œil affreux de l'inquisition, le plus léger mouvement vers l'indépendance qui leur est propre; que dis-je? mêler eux-mêmes leur voix forcenée, leurs accents sauvages, leurs vociférations sanguinaires, aux leçons de la science et aux sons harmonieux du génie, et faire succéder immédiatement au langage savant et cadencé des Muses les chants horribles des Iroquois et le cri des Cannibales [1]. En un mot, cette irruption de nos tyrans, quand ils vinrent épouvanter et flétrir nos fêtes pacifiques, ne peut se représenter que par une de ces inventions de la Fable, qui, en créant des monstres fantastiques, a aidé l'imagination à peindre des monstres réels. Ici la justesse des rapports doit faire excuser la difformité des objets de comparaison : il faut permettre que les images, pour être fidèles, soient en quelque sorte dégoûtantes; il est des hommes dont on ne peut parler sans souiller la parole, comme ils ont souillé la nature; et je voudrais que notre langage, aussi flexible sur tous les tons que celui de Virgile quand il décrit les Harpies, pût vous offrir ces animaux hideux, immondes et voraces, venant avec leur cri aigu, leur plumage infect, leurs ongles crochus et leur haleine fétide, fondre sur les festins d'Énée, et salir de leurs excréments les mets, la table et les convives, avant d'emporter leur proie dans les airs.

Et moi, qui avais vu dans ce lycée des jours bien différents, lorsque les citoyens de toutes les classes applaudissaient également aux principes de la véritable liberté, proclamés par le véritable patriotisme, je fixais des yeux attentifs sur tout ce qui se passait autour de moi, et dans le fond du cœur je dénonçais d'avance à toutes les nations policées ce scandale des lettres, qui ne retombera pas sur nous quand les causes en seront connues et développées. Je n'ignorais pas que j'étais dès longtemps dévoué particulièrement à la proscription dont je fus frappé quelques mois après; que de vils espions à gages étaient chargés ici même d'épier toutes mes paroles pour les empoisonner [1]. Ceux qui m'ont vu et entenu dans cet intervalle peuvent attester que je ne changeai ni de contenance, ni de langage. J'avais consigné, six mois auparavant, dans un journal très-répandu, les motifs du silence que je croyais devoir garder dès lors sur la chose publique; et je l'avais fait de manière à montrer clairement que, si je m'interdisais désormais la vérité, ce n'était pas parce qu'elle eût été dangereuse pour moi, mais parce qu'elle eût été inutile pour les autres. Vous en jugerez quand je remettrai incessamment sous vos yeux [2] les morceaux que j'imprimai vers le milieu de l'année dernière, et qui étaient comme des pierres d'attente que je plaçais d'avance pour l'édifice que je me proposais d'élever à la raison et à la liberté, quand il serait temps d'y travailler. Un homme de lettres est un homme public, et j'ai cru devoir compte à mes contemporains et à la postérité (si mon nom va jusqu'à elle) de la part que j'ai prise, comme citoyen et comme écrivain, à notre étonnante révolution, dans les diverses périodes qu'elle a parcourues. J'ai voulu qu'il fût constaté par ma conduite et par mes écrits que, dépouillé de tout durant cinq ans, sans rien regretter et sans rien demander, sans me glorifier ni me plaindre de rien, je n'avais jamais eu d'autre intention que celle du bien public, d'autre intérêt que celui de la patrie.

Avec de tels sentiments, jugez combien je dois jouir des heureux changements dont l'effet se manifeste ici comme partout ailleurs, et peut-être même d'une manière plus sensible, puisque la liberté de penser, qui est le droit de tous les hommes, est particulièrement le besoin des hommes qui pensent. Ce n'est plus l'ignorance dominatrice qui vient épier ici ses ennemis, et désigner ses victimes, ce sont ceux de nos représentants spécialement chargés du soin de ressusciter l'instruction et de rappeler les lumières, ceux qui ont invoqué la justice nationale contre les attentats des Vandales modernes, ceux

[1] Un nommé Varlet vint à la tribune du Lycée débiter un poëme à la louange de Marat : ce titre seul dit tout; il importe peu même d'observer qu'il n'y avait pas plus de mesure et de rime que de bon sens et de pudeur. Il fut prononcé avec l'emphase ridiculement forcenée d'un orateur jacobin, et écouté dans le plus profond silence. J'observais l'assemblée beaucoup plus que l'auteur, et je voyais que, malgré la consternation et l'horreur générale peinte sur tous les visages, la bêtise du poëme faisait de temps en temps son effet, et provoquait le rire qu'on étouffait avec peine, et qui mourait sur les lèvres. Un signe d'improbation ou de mépris eût été un arrêt de mort. Voilà ce qu'a été l'assemblée du Lycée devant un Varlet; et cela n'était pas inutile à retracer.

[1] On m'avait appris que j'étais journellement déchiré dans des feuilles que je n'ai jamais lues, et par des hommes dont même j'ai oublié le nom.

[2] Dans la dernière partie de ce *Cours*, sur la *Philosophie du dix-huitième siècle*.

qui ont annoncé en son nom les secours et les encouragements qu'elle destine aux sciences et aux arts; ce sont des magistrats du peuple, véritablement populaires, puisqu'ils font le bien; des députés de sections, dignes de les représenter depuis qu'elles sont affranchies de toute tyrannie : ce sont eux qui, en se réunissant dans cette enceinte, se retrouvent en effet dans leur demeure naturelle, et fraternisent véritablement avec nous, sous le double titre d'amis des lettres et d'enfants de la liberté. Nous parlons le même langage, nous formons les mêmes vœux, nous combattons les mêmes ennemis : ce n'est pas devant ces honorables auditeurs qu'un citoyen, s'il pouvait craindre quelque chose, peut craindre d'énoncer la vérité, et comme ils se sont montrés dignes de la dire, ils sont dignes aussi de l'entendre.

Lorsqu'à l'aurore d'une révolution qui semblait n'annoncer que la réforme des abus en tout genre, je traçais à cette tribune le tableau de la censure arbitraire telle que nous l'avions vue, si l'on m'eût dit alors que cette inique et injurieuse surveillance exercée sur les esprits n'était rien en comparaison de la tyrannie aveugle et barbare qui devait, peu d'années après, peser sur eux, l'aurais-je cru possible? Et qui de vous l'aurait pu croire? Cependant c'eût été la plus fidèle et la plus exacte prophétie. Et il n'est pas ici besoin de preuves : les faits parlent, ils sont encore tout près de nous; et dans cette partie, comme dans toutes les autres qui appartiennent à cette époque mémorable, unique dans les annales du monde (heureusement pour le genre humain et malheureusement pour nous); à cette époque que la justice des siècles intitulera *le règne des monstres,* on ne peut être embarrassé que de la multitude des crimes et des différents degrés d'extravagance et d'atrocité. La vérité vengeresse, longtemps muette sous le glaive et dans la mort, est sortie tout à coup, je ne dirai pas des tombeaux[1], les tombeaux même manquaient aux victimes, et la nature était outragée dans l'homme, même après qu'il n'était plus, mais du fond de ces fosses immenses, comblées de cadavres mutilés et palpitants : de la pourriture des cachots et de l'infection des hospices, devenus les cimetières des captifs; du sein des rivières stagnantes de carnage; des pierres de nos places publiques, partout imprégnées de traces sanglantes; des ruines de nos cités démolies et incendiées; des débris de ces vastes destructions où la chaumière a été engloutie avec les châteaux : enfin, de tous ces innombrables monuments d'une rage exterminatrice, dont on n'avait ni l'idée ni l'exemple, s'élève, éclate et retentit, multipliée de toutes parts en longs et lamentables échos, la voix, la voix plaintive et terrible de l'humanité en souffrance et en indignation; une voix telle qu'on n'en a pas entendu de semblable depuis qu'il y a des hommes et des crimes; une voix qui serre le cœur, qui glace les veines, qui déchire les fibres, qui torture l'âme; une voix qui crie incessamment vengeance au ciel, au monde, aux races futures, et laisse dans le cœur de l'homme de bien l'inconsolable douleur d'avoir vécu.

Et pourtant toutes ces horreurs n'ont encore été que partiellement esquissées dans des feuilles éparses. Chacun a raconté ce qu'il a vu et souffert; la plainte a toujours été expressive, et quelquefois éloquente; mais nul n'a pu tout dire ni tout savoir. Il faudra que le génie de l'histoire se place à sa hauteur accoutumée, au-dessus des générations ensevelies, qu'il interroge toutes les tombes, qu'il entende toutes les révélations de la mort, toutes les confidences de l'infortune, toutes les abominables vanteries de la scélératesse, peut-être même (et plût au ciel!) les aveux du repentir, pour en composer le récit détaillé qui doit effrayer et instruire les âges suivants. Jusque-là on n'en peut avoir qu'une idée très-imparfaite; et qui sait encore si l'histoire la donnera tout entière, quand même elle l'aurait acquise? S'il sera toujours possible d'exprimer ce qu'il a été possible d'exécuter, et si le génie qui tiendra la plume ne s'arrêtera pas quelquefois, soit pour lui-même, soit pour les autres, et ne répugnera point à passer toutes les mesures connues de l'horreur et du dégoût?

Car on est forcé d'en convenir, et c'est un trait distinctif que l'avenir saisira : quand la poésie, l'éloquence, l'histoire, ces dépositaires éternelles des vengeances morales du genre humain, s'occupent des fameux scélérats qui l'ont opprimé, elles nous les montrent d'ordinaire avec quelques attributs de grandeur, et comme élevés sur les théâtres du crime; ici il faudra qu'elles en ouvrent les égouts, qu'elles descendent jusque dans la fange avec nos tyrans, pour y chercher les bases ignobles de leur trône éphémère, qui ne paraîtrait que grotesque, s'il n'avait pas été horrible. Quand la raison étonnée jette les yeux sur ces inconcevables discours, répétés à toutes les heures et à toutes les tribunes par les dominateurs en chef ou en sous-ordre; quand elle observe ce langage inconnu jusqu'alors aux oreilles humaines, ce mélange inouï de dépravation monstrueuse et de rhétorique puérile, de jactance emphatique et de grossièreté triviale; la démence s'énonçant par axiomes comme la raison; le crime se rehaussant ridiculement pour paraître fier comme la

vertu : la plus épouvantable barbarie, tantôt vomissant avec des hurlements de bêtes sauvages, les refrains du massacre et de la destruction ; tantôt prêchant, avec une gravité à la fois atroce et burlesque, un système d'extermination que l'enfer même n'inventerait pas, à moins qu'il ne fût en délire; tantôt s'égayant dans les horreurs, mêlant le sarcasme au poignard, et la plus plate ironie à la plus lâche proscription, raillant les cadavres, plaisantant dans le sang, et se jouant avec le carnage; tantôt enfin affectant une imbécile hypocrisie et un charlatanisme de tréteaux; proclamant des milliers de meurtres au nom de l'*humanité*, le code du brigandage au nom d'*Aristide;* consacrant la plus exécrable tyrannie au nom de *Brutus :* la raison ne s'imagine-t-elle pas alors voir des bandits de grand chemin, qui par hasard auraient ouvert un livre d'histoire ou assisté à une tragédie, parodier indistinctement dans leur taverne les héros de la vertu et du crime, et jouer dans leurs orgies une farce bizarre, composée de la morale en dérision, de la perversité en exagération folle, du jargon de l'ignorance, des ordures de l'ivresse, et des blasphèmes de la fureur?

Parlons sans figures : tous les usurpateurs qui ont joui plus ou moins de temps d'une puissance tyrannique avaient plus ou moins de cette espèce de supériorité qui malheureusement n'est pas incompatible avec le crime. C'est l'abus déplorable de facultés heureuses en elles-mêmes; mais cet abus les prouve en les déshonorant. C'est une force mal employée, mais c'est une force réelle, et la nature humaine, dans cette corruption, retrouve encore quelques restes de sa noblesse. Mais ici rien, absolument rien qui la rappelle, même de loin, rien au contraire qui n'en marque le dernier degré d'avilissement. Jamais elle ne parut aussi odieuse, et jamais aussi abjecte. Tous les moyens de nos tyrans étaient vils comme eux : et c'est dire le possible. Les gens instruits, en état d'apprécier les hommes et les choses, ont souri de pitié quand ils on vu la haine publique se méprendre quelquefois, faute de lumières, au point de citer les noms d'un Mahomet, d'un Catilina, d'un Marius, d'un Sylla, d'un Cromwell. On n'a pas songé que de grandes vues, de grands talents politiques et militaires, de grands périls bravés, de grands obstacles surmontés, sont du moins des titres d'élévation, qui n'excusent pas le crime (à Dieu ne plaise!) et qui assurent même, au contraire, un nouveau triomphe à la simple vertu, en faisant sentir à quiconque a une conscience que cette vertu, dans les fers et dans le supplice, est mille fois au-dessus du génie couronné par les forfaits. Mais un Robespierre (puisqu'il faut descendre à ce nom infâme, que je ne puis prononcer sans faire une sorte de violence au profond mépris que j'ai toujours eu pour lui, et qu'il n'a pas ignoré); un Robespierre et ses complices! c'est à côté d'eux que l'on nomme Cromwell! Il n'en est pas un (et l'histoire le prouvera) que Cromwell eût voulu pour sergent dans son armée, ou pour agent dans sa politique. J'entends demander sans cesse comment des êtres si méprisables ont pu obtenir un si énorme pouvoir. Ce n'est pas ici le moment de suivre le fil des causes et des effets, qui embrasserait trop d'objets et trop d'espace. Je le ferai dans la suite, quand l'examen des mots me conduira nécessairement à l'examen des choses, qui toutes ont été faites avec des mots. Mais dès ce moment l'on peut expliquer tout par un résultat qui sera porté alors à la plus lumineuse évidence. Ne voyez-vous pas qu'en ce point, comme dans tous les autres, tout a existé en sens inverse? Il fallait donc qu'il arrivât tout le contraire de ce qui était jamais arrivé dans le monde. Jusque-là tous ceux qui avaient usurpé le pouvoir au milieu des nations avaient eu, à la vertu près, de ces qualités qui élèvent naturellement un homme au-dessus des autres. Mais ici, par des moyens qu'il ne sera pas difficile d'expliquer, des mots sacramentels dans tout système légal, des mots que l'on avait l'habitude de respecter quand on les employait dans leur vrai sens, avaient été progressivement détournés de ce sens originel et invariable, et conduits enfin dans l'application journalière jusqu'à un sens entièrement opposé; et de ces mots rebattus sans cesse d'un bout de la France à l'autre, dans toutes les assemblées publiques, dont on était parvenu à éloigner quiconque aurait pu ou voulu ramener les termes à leur acception on avait enfin formé une langue qui était l'inverse du bon sens; langue si étrangère et si monstrueuse, que la postérité ne pourra y croire que par la multitude des monuments qui en resteront; langue tellement propagée et consacrée, tellement usuelle, et pour ainsi dire religieuse, que celui qui eût essayé de la contredire, eût été égorgé sur-le-champ. Ainsi donc, pour me borner aujourd'hui à un seul exemple qui dit tout, dès qu'en prononçant isolément le mot d'*égalité*, qui ne peut jamais signifier, pour le sens commun, que l'égalité des droits naturels et civils, on proscrit à tous les instants et à toutes les tribunes toutes les espèces de supériorités morales et industrielles essentielles à l'homme et à la société, que doit-il en résulter? Qu'au lieu que, dans un État libre, les citoyens se placent d'ordinaire en raison de leurs talents et de leurs vertus, ici l'on sera élevé en raison de sa perversité et de sa bassesse. Alors tout ce qui

était au dernier rang de la nature humaine, monte au premier rang dans l'État. Voilà en deux mots toute l'histoire de nos tyrans; et, après avoir eu les saturnales de la liberté sous le nom de révolution, il fallait bien avoir les saturnales de la tyrannie sous le nom de gouvernement.

Étonnez-vous maintenant que l'ignorance, la bêtise et le ridicule aient été au même excès que le brigandage, la férocité et la barbarie! Étonnez-vous que des dominateurs tels que les nôtres aient passé de si loin tous ceux qui avaient foulé les peuples! Étonnez-vous qu'ils eussent juré une guerre si nouvelle et si implacable, je ne dis pas seulement aux arts et aux lettres, mais à toute espèce de connaissance et d'instruction; en un mot, au plus simple bon sens! C'est que le bon sens et la morale sont la même chose, et que la domination des *monstres* étant un renversement inouï de toute morale, leur montrer le flambeau de la raison, c'était leur porter une torche au visage. C'est là ce qui rentre principalement dans mon sujet; mais je ne ferai qu'effleurer les traits principaux, en joignant toujours, comme j'ai fait jusqu'ici, les causes et les résultats, de manière à en montrer la connexion.

On sait assez que le despotisme est par lui-même ennemi de la liberté de penser, puisqu'il l'est des droits naturels de l'homme, dont elle est le premier garant. Mais il faut observer que la tyrannie, qui, profitant de l'ignorance de la multitude, s'établit sous le nom de liberté, doit porter infiniment plus loin cette haine de la raison et de la vérité, et justifier cet ancien axiome : *Corruptio optimi pessima :* Ce qu'il y a de pire au monde, c'est la corruption de ce qu'il y a de meilleur. D'abord cette dernière tyrannie est la plus coupable et la plus odieuse; ensuite, elle est la plus exposée aux dangers : la plus coupable et la plus odieuse, parce qu'elle abuse de ce qu'il y a de plus sacré, et qu'elle se sert de l'horreur même de l'esclavage pour faire des esclaves; la plus exposée aux dangers, puisque le despotisme, dans les contrées où il a vieilli, est comme enraciné dans l'habitude et les préjugés, et ne périt guère que par ses excès; au lieu que la tyrannie démagogique ne peut garder son sceptre qu'autant qu'elle garde son masque, et ce masque est aussi fragile que grossier; il peut en imposer quelque temps au vulgaire, jamais aux gens instruits. Cette espèce de puissance est donc en elle-même la plus précaire de toutes, comme celle de la loi est la plus solide : celle-ci repose sur la base inaltérable de la vérité, l'autre sur le sable mouvant de l'erreur. Mais de ce qu'elle est la plus précaire, il suit qu'elle est la plus insensée; et de ce qu'elle est la plus insensée, elle est nécessairement la plus atroce. Tel est l'ordre des choses et des idées dont la vérité vous frappera quand je l'appliquerai à ce que nous avons vu, après avoir jeté un coup d'œil rapide sur les limites où s'arrête ordinairement l'indépendance des esprits dans les gouvernements absolus.

Ils ne craignent point le progrès des sciences exactes et physiques, qui ne tiennent par aucun point de contact aux théories politiques. Ils ne craignent point les arts d'imitation, la peinture, la sculpture; et un tableau de Brutus ne leur fait pas plus de peur que celui d'Octave. Ils ne craignent les arts de l'imagination, l'éloquence et la poésie, qu'autant qu'elles peuvent donner de la force aux vérités premières, et en exalter le sentiment dans le cœur des hommes. Aucun tyran n'a été d'ailleurs assez stupide pour ignorer l'irrésistible empire qu'exercent ces arts, et surtout l'art dramatique, sur toutes les nations civilisées. Tous ont senti que ce besoin social, dès qu'il était connu, était si fort et si universel, qu'il serait absurde de prétendre le détruire. Ils n'ont donc pensé qu'à le diriger et le restreindre jusqu'au point où il ne pouvait pas leur être redoutable. Les princes qui ont été absolus, mais éclairés, comme Auguste et Louis XIV, en éprouvèrent l'attrait par eux-mêmes, et eurent assez d'habileté pour le tourner à leur profit. Sous Tibère, un Romain fut accusé capitalement pour avoir écrit que Brutus et Cassius étaient les derniers des Romains. Domitien bannit de Rome les mathématiciens, parce qu'ils étaient en même temps astrologues et devins, et qu'on les consultait sur l'avenir; et l'avenir épouvante toujours les tyrans. Mais, en général, la liberté d'écrire fut d'autant moins enchaînée dans l'empire romain, qu'elle était moins portée vers un ordre d'idées qui pût inquiéter les césars. En Orient, la philosophie politique fut toujours étrangère, et celle des sages de l'Inde, de l'Égypte, de la Chine, fut religieuse et emblématique, ou purement morale. Les poëtes particulièrement ont toujours été honorés et encouragés en Asie, en conséquence d'une opinion reçue chez ces peuples, qui fait regarder les poëtes comme ayant quelque chose de divin, et comme des espèces de prophètes : aussi voyons-nous qu'en cette qualité les tyrans mêmes craignaient de les blesser. Le mot fameux d'Omar, qui condamna au feu les livres amassés par les Ptolémées, ne fut pas un ordre donné par la crainte, mais par l'ignorance; et ce qui le prouve, c'est que les califes arabes, ses successeurs, protégèrent les lettres, et quelques-uns même leur rendirent des services signalés, dont les fruits sont venus jusqu'à nous. L'invincible ignorance des

Turcs tient, non-seulement au mépris religieux qu'ils ont pour les sciences des *infidèles*, mais encore à leur invincible paresse d'esprit qui s'étend surtout, puisque n'ayant jamais su que combattre, ils n'ont jamais appris l'art de la guerre. Chez les nations de l'Europe les plus superstitieuses, ce qui n'attaque pas directement la croyance ou le gouvernement est aujourd'hui permis, et nous avons vu des livres d'une philosophie assez hardie imprimés en Italie et en Espagne.

Dans ce résumé succinct, dont chacun peut étendre et vérifier les détails en proportion de ses connaissances, vous voyez en général, tantôt la surveillance et la gêne, tantôt l'oubli et l'insouciance, nulle part la proscription totale et l'entier anéantissement; et c'est ce qu'on voulait effectuer parmi nous : il est également aisé d'en démêler les causes, et difficile d'en exprimer les effets.

Quand une puissance est fondée sur un renversement inouï de toute raison et de toute morale; quand ceux qui gouvernent sont parvenus à être, dans toute l'étendue d'un État, les seuls qui parlent; quand ce qu'ils disent est de nature à ne pouvoir être dit sans la certitude que nul n'osera répondre sous peine de la vie, représentez-vous, s'il est possible, ce qui doit se passer dans l'âme d'oppresseurs d'une espèce si nouvelle, suivez-en tous les mouvements habituels et progressifs; et si l'exécration n'était pas au point d'exclure toute pitié, vous plaindriez peut-être ces *monstres* qui, vus de sang-froid, paraissent réellement plus malheureux que leurs victimes. Figurez-vous de quoi sont capables des hommes obligés de calculer sans cesse leur existence probable, non pas par des années, des mois, des jours, mais par des heures et des moments, parce que leur existence est une monstruosité. Obligés de se dire sans cesse (et soyez sûrs qu'ils se le disaient) : Si un seul homme peut se faire entendre, et si on lui laisse le temps de mettre ensemble deux idées raisonnables, s'il a le courage et le moyen de dire ce qui est dans l'âme de tous, et de donner le *signal* que tout le monde attend, nous sommes perdus. Vous concevez que, dans cet état de transe et d'anxiété, chaque minute est un danger, et que chaque minute exige un crime, quoique les crimes encore ne fassent que multiplier les dangers. Rien n'est aussi féroce que la crainte, parce que rien n'est ausi aveugle : quand le dominateur s'est mis dans une situation à trembler toujours, il est dans la nécessité de faire toujours trembler; et alors l'extravagance de l'arbitraire va au delà de toutes les bornes, et parmi nous elle est allée au delà de l'imagination. Ce n'était pas des lois prohibitives contre la parole et les écrits : quelles lois eussent pu à cet égard répondre au vœu et à la frayeur des *monstres?* On avait commencé par briser quelques presses, et mettre en fuite et en prison quelques écrivains patriotes; mais ce n'était là qu'un prélude. Bientôt arriva ce grand attentat suivi de tant d'autres; cet attentat le plus grand qu'on se soit jamais permis contre la société humaine, ce phénomène d'horreur, nouveau sous le soleil, le décret de la *Terreur*. Les dévastateurs du globe, les Attila, les Genseric, les chefs de ces hordes errantes, qui, pour envahir des terres, en exterminaient les habitants, avaient marché avec la terreur et la désolation qui la suit : pour la première fois, *la Terreur* fut légalement proclamée. Une assemblée de législateurs, d'abord déchirée et mutilée, et enfin stupéfiée par les *monstres*, la décréta contre vingt-cinq millions d'hommes, parce qu'elle était dans son sein : leçon mémorable qui, sans doute, ne sera pas perdue [1] ! Dans toutes les parties de la France, ce signal épouvantable fut répété depuis mille fois par jour; et ce seul mot passé en loi ne laissait plus aucune barrière au crime, ni aucun refuge à l'innocence. En ce temps-là (car on voudrait en parler comme s'il était déjà bien loin; et, pour en soutenir l'image, la pensée a besoin de reculer et de se retrancher dans l'avenir), en ce temps-là tout devint crime, excepté le crime même. Tout ce qui fait le bonheur et la sécurité de l'homme civilisé, la probité, la bonne réputation, la sagesse, l'industrie, les services rendus, furent des titres de proscription. Je ne parle pas des richesses : l'aisance même était un délit capital. Tout ce qui ne se fit pas bourreau, d'action ou de parole, fut victime ou désigné pour l'être. On comprend qu'il n'était plus besoin de prohiber les ouvrages : celui qui eût été assez fou pour vouloir publier un écrit raisonné n'eût pas trouvé des mains pour l'imprimer, ni même d'oreilles pour l'entendre; et chacun semblait craindre que sa pensée même fût entendue, combien plus qu'elle restât sur le papier! Et les entrailles de la terre ont alors recélé les trésors de la raison, plus criminels encore et plus poursuivis que ceux du Potose. De tout temps les tyrans avaient salarié l'espionnage, mais en secret : il est si vil! Les nôtres l'ont proclamé en loi; et l'un de ceux dont l'échafaud a fait justice disait tout haut au milieu de la Convention : *Épions tout, les gestes, les discours, le silence.* Et croyez-vous

[1] Elle l'a été : mais comment s'imaginer qu'elle le serait? Il en résulte une autre leçon plus sûre, c'est de ne plus rien calculer par les probabilités humaines dans une révolution qui est faite pour les démentir toutes, jusqu'à ce qu'il plaise à la Providence de rétablir l'ordre.

qu'ils n'épiassent que la haine? Non; ils affectaient de la braver : ce qui les tourmentait le plus, c'était le mépris, dont ils se gardaient bien de parler jamais. Ils avaient beau se renfler de jactance à leur tribune, et se prodiguer à eux-mêmes, et les uns aux autres, des louanges aussi dégoûtantes que les acclamations mercenaires dont elles étaient soutenues; plus forte que toutes ces acclamations, une voix secrète les poursuivait en leur répétant tout bas : Tu es méprisé peut-être encore plus que tu n'es détesté. Et l'orgueil furieux répondait : Eh bien! que tout ce qui me méprise meure. Et c'était l'arrêt de mort de tout ce qui était capable de penser. En vain *la Terreur* faisait circuler sur tous les points de la France une sorte de formulaire de l'atrocité, de l'abjection, et de la démence; en vain ceux qui le fabriquaient à Paris pour tous les départements le faisaient revenir à grands frais par toutes les routes jusqu'à la barre de l'assemblée; en vain tous les papiers publics, répétant fidèlement les mêmes phrases, semblaient conçus par une seule tête, et rédigés par une même plume : ce n'était pas assez pour rassurer les *monstres* sur le silence de la très-grande majorité de la nation, silence qui les humiliait peut-être encore plus qu'il ne les alarmait; et ils se dirent alors, dans les derniers accès de la rage et du désespoir : Il faut absolument que tout devienne vil ou paraisse vil comme nous; il faut que tout devienne atroce ou paraisse atroce comme nous. Et s'il était possible qu'on en doutât, lisez les inconcevables détails envoyés tout à l'heure par un représentant du peuple, qui même est obligé de les adoucir, ainsi que moi. Vous verrez que ce sentiment horrible et désespéré entrait même dans l'âme des oppresseurs subalternes; que l'on traînait les femmes à l'échafaud, pour leur faire tremper leurs mains dans le sang, et leur en défigurer le visage; que des prostituées étaient chargées d'*épurer les mères de famille et les filles vertueuses* (je rapporte textuellement les termes), et que ces infortunées, *pour éviter le cachot, étaient forcées de se plier aux fantaisies de leurs épuratrices; que le bourreau, descendant de l'échafaud, venait, les mains teintes de sang, présider l'assemblée populaire;* et rien n'était plus juste : car, pendant quinze mois, les bourreaux, les geôliers et les guichetiers, ont été incontestablement les premiers fonctionnaires publics. Ces détails, et tant d'autres semblables, prouvent-ils assez clairement ce projet qui semble incompréhensible, mais qui était réel, d'avilir tout ce qu'on ne pouvait détruire, et de détruire tout ce qu'on ne pouvait pas avilir? C'est là le véritable phénomène que la dernière postérité contemplera d'un œil de stupéfaction. Tous les genres de cruautés que nous avons vus se retrouvent dispersés, isolés, il est vrai, de loin en loin, dans les annales des nations : l'ambition, le fanatisme, la tyrannie, ont toujours eu les mains sanglantes. Mais quel tyran avait jamais imaginé de décimer une nation, et une nation de vingt-cinq millions d'hommes, et, je m'explique, de la décimer toujours en sens inverse, c'est-à-dire d'en faire périr à peu près les neuf dixièmes? Les despotes avaient corrompu la morale politique : il était réservé à nos *monstres* d'anéantir toutes les idées morales quelconques, et de briser et de diffamer tous les liens de la nature et de la société, de déshonorer toutes les vertus et tous les devoirs, de consacrer tous les vices, de sanctifier tous les forfaits; et ils semblèrent un moment en être venus à bout, car il parut une véritable émulation dans la perversité : ceux qui ne purent pas atteindre jusqu'à un certain degré, s'efforcèrent de le faire croire, et le crime eut ses hypocrites comme la vertu.

Est-il étonnant qu'ils eussent conçu tant d'horreur et tant d'effroi des talents de l'imagination, de ces arts consolateurs, occupés à réveiller sans cesse dans le cœur de l'homme des sentiments qui l'attachent à ses semblables? C'est de ce premier intérêt que naît tout le charme de nos spectacles dramatiques. Et de quel œil les *monstres* ont-ils dû les regarder? C'était leur fléau et leur désolation; ils n'en parlaient jamais qu'en écumant de fureur. Vainement tous les théâtres retentissaient des accents de la *liberté* et du nom de *république;* le temps était passé où les *monstres* feignaient encore de respecter ce langage, et alors ils professèrent ouvertement que tout ce qui parlait d'ordre, de loi, de justice, d'humanité, de vertu, de nature, était *contre-révolutionnaire;* et c'est le titre que donnait tout haut un des plus stupides d'entre eux à la tragédie de *Brutus*.

Un autre, moins inepte, mais plus vil, disait hautement : *Les spectacles défont le soir tout ce que nous faisons le matin.* Traduisez dans leur sens naturel ces paroles très-remarquables, et vous verrez qu'il avait raison :

Nous voulons dominer au nom de la *liberté*, et tyranniser au nom de la *république :* et les spectacles enseignent que la liberté n'admet d'autre domination que celle de la loi, et que la loi d'une république, c'est la justice. Nous établissons que, pour être libre et républicain, il faut abjurer toutes les vertus sociales et tous les devoirs de la nature : et les spectacles enseignent que toute liberté légale est fondée sur le sentiment et l'observation de tous

les devoirs, qui sont la base de tous les droits. Nous prétendons que la grossièreté brutale est essentielle au républicain : et les spectacles enseignent que la simplicité modeste d'un vrai citoyen est aussi éloignée de la grossièreté brutale que l'atticisme et l'urbanité des anciens étaient loin de l'orgueil d'un satrape. Nous voulons que la férocité s'appelle *énergie*, et que la sensibilité [1] soit un crime et une bassesse : et les spectacles enseignent qu'un citoyen est un homme, et qu'on n'est pas homme sans être sensible; que la fermeté d'âme est aussi opposée à la férocité que la bravoure à la lâcheté; et que Brutus, qui frappa César, était un homme de mœurs douces et d'un caractère sensible. En un mot, nous voulons dégrader l'homme en tout, et le rendre stupide et féroce, pour être digne de nous obéir : et les spectacles ne s'occupent qu'à éclairer son esprit et à élever son âme pour le rendre digne d'être libre. »

Vous voyez par cette traduction, qui est d'une effrayante fidélité, combien les *monstres* devaient détester les spectacles, et pourquoi ils résolurent enfin de s'en rendre maîtres. Vingt fois on déploya contre ces asiles paisibles des plaisirs de l'âme tout l'appareil de la guerre et tout l'attirail des siéges. Tandis que nos braves combattants emportaient sur le Rhin et sur la Meuse des remparts réputés inexpugnables, vingt fois les *monstres* firent marcher dans Paris des milliers de baïonnettes et des trains d'artillerie contre la comédie et la tragédie : et en cela encore ils étaient conséquents; ils assiégeaient les citadelles de l'opinion publique, leur plus terrible ennemie, celle qui les a renversés dans la poussière. Mais pour le moment ils triomphèrent; *la Terreur* opéra encore un de ses nombreux prodiges. Nous étions indignés contre des censeurs qui disaient à un écrivain : *Je te défends d'imprimer ta pensée*. Et des censeurs d'une espèce nouvelle dirent aux hommes rassemblés : *Nous vous défendons d'exprimer ce que vous sentez, nous vous défendons d'applaudir à la raison et à l'humanité; nous vous ordonnons d'applaudir à l'atrocité et à l'extravagance. Obéissez : les baïonnettes sont là.* C'est ainsi que parlaient de *grands patriotes* à qui l'on ne pouvait rien contester, car ils étaient en bonnet rouge, et l'on sait que le bonnet rouge est un talisman qui, du plus sot ennemi de la liberté, fait un *patriote* infaillible. Jamais les despotes anciens ou modernes, quoi qu'ils aient osé, n'avaient insulté à ce point à la dignité du peuple assemblé. Mais les tyrans à bonnet rouge osent bien plus que les tyrans à couronne, et peuvent bien davantage. Tous les chefs-d'œuvre des maîtres de l'art furent relégués dans l'oubli; les artistes, les gens de lettres, plongés dans les cachots pour y attendre la mort. On commanda aux auteurs valets, qui répétaient le refrain de *république* en servant la tyrannie, des farces monstrueuses, opprobre de la scène et de l'esprit humain : on paya pour les faire applaudir, on nota pour la proscription ceux qui n'applaudissaient pas. Des spectacles entiers, patrimoine de quatre cents familles, furent engloutis dans les prisons. Les directions les plus actives et les plus dispendieuses furent dilapidées avec cette impudence qui, n'ayant rien à craindre, ne rougit plus de rien; car la rapine est toujours entrée dans tous les systèmes d'oppression; elle sert à en salarier les agents. Postérité, tu peux m'en croire, je l'ai vu [1].

[1] Après le massacre des *vingt-deux*, quelques membres de la convention demandèrent *quand finiraient les boucheries*. Ceux-là apparemment en avaient assez pour le moment. La Montagne et les Jacobins firent entendre des rugissements : *Ils sont sensibles, ces messieurs!* s'écriaient-ils avec l'accent d'une ironie et d'une rage infernales; *ils sont sensibles!* Et les membres en faute se hâtèrent de faire amende honorable, et de protester à jamais contre toute *sensibilité* : et, en effet, ils n'y sont pas retombés.

[1] A une représentation de la tragédie de *C. Gracchus*, on applaudit avec transport cet hémistiche, que les circonstances ont rendu mémorable :

Des lois et non du sang.

Ces applaudissements universels étaient un cri que cette multitude esclave, un peu moins timide parce qu'elle était rassemblée, osait faire entendre contre ses bourreaux. Mille fois, sous l'ancien gouvernement, les applaudissements au spectacle avaient été des allusions piquantes, et jamais le gouvernement n'avait paru s'en apercevoir, ou bien il s'était contenté de faire dire aux comédiens, par le lieutenant de police, qu'ils ne jouassent pas, jusqu'à nouvel ordre, la pièce qui avait occasionné ces allusions. Ici, un membre de la convention, qui était au balcon, se leva insolemment, et osa reprocher à toute l'assemblée d'applaudir à *des maximes contre-révolutionnaires;* il se répandit en invectives grossières, suivant le style du jour, et contre les spectateurs, et contre l'auteur, qui était pourtant un de ses collègues. L'indignation publique, apparemment plus forte que la crainte, éclata en murmures, en huées, qui couvrirent la voix de l'orateur *révolutionnaire*. Alors il jeta sur le théâtre sa médaille de représentant du peuple, comme si elle lui eût donné le droit d'outrager ce même peuple qu'il devait respecter. Il sortit du balcon avec des accents de fureur et de menaces; et comme la salle était, suivant l'usage, entourée de baïonnettes, l'épouvante se répandit de tous côtés, et le plus grand nombre prit la fuite.

Rien n'était plus commun alors que de voir le premier venu, pourvu qu'il eût un costume *jacobin*, se lever au milieu d'un spectacle, injurier et menacer l'assemblée quand elle n'était pas de son avis. Observez que, depuis qu'il y avait des spectacles, il n'y avait pas d'exemple qu'aucune puissance quelconque eût jamais prétendu faire la loi à l'opinion publique, en interdire l'expression, et lui en commander une autre. Les tyrans de tous les temps avaient craint de lutter en face contre la voix des hommes assemblés. Caligula seul se permit une fois des imprécations contre le peuple romain, qui n'était pas de son avis sur un combat de gladiateurs; et Caligula était fou. Il faut donc remonter jusqu'à un monstre en démence pour trouver quelque chose d'approchant de ce qu'a osé faire un *mandataire du peuple* devant ce même peuple qu'on appelait *libre*. Encore le monstre de Rome n'alla pas

J'arrive enfin, à travers un amas d'horreurs et d'infamies que je laisse à l'histoire, j'arrive au dernier terme de cet inimaginable bouleversement de tout ordre humain. Dans ces orages politiques que l'histoire nomme révolutions, on voit que la fureur des partis et la rage des vengeances ont toujours épargné et même respecté le sexe et l'enfance : l'un et l'autre ont péri quelquefois dans les massacres tumultuaires de la guerre et du fanatisme; mais jamais, dans aucune révolution connue, les femmes et les enfants ne furent enveloppés dans une proscription politique et permanente, ni livrés dans toute l'étendue d'un État au glaive et aux fers. L'innocence du premier âge exclut toute idée de délit; son charme commande la pitié. Les femmes, comme mères, comme épouses, comme filles, sont supposées naturellement, et même légalement, dans une dépendance morale qui est un des fondements de la société : elles peuvent être mises en jugement pour des délits individuels, sans doute, jamais pour des affections générales. Ce code est celui de la nature; et s'il a été quelquefois violé, ce fut un de ces crimes commis par la vengeance personnelle, qui ne connaît point de lois, et jamais par des vengeances appelées nationales. Ah! c'est ici de toutes nos plaies la plus honteuse à la fois et la plus douloureuse! Vous tous qui avez un cœur, vous qui avez pleuré sur tant de crimes, pleurez sur celui qui les renferme tous, sur l'entière dégradation de la nature humaine en France, et au dix-huitième siècle! pleurez.... Mais je m'arrête : une impression subite et involontaire vient éloigner les spectres hideux qui affligent mon imagination, et, par un charme inespéré, j'aperçois une idée consolante qui éclaircit et dissipe le deuil des pensées noires où j'étais plongé. Hâtons-nous d'être justes avant la postérité. Où donc s'était réfugiée parmi nous cette nature humaine, partout méconnue et foulée aux pieds? qui donc a soutenu l'honneur de notre espèce? Osons le dire sans envie et avec reconnaissance, les femmes; car sans doute vous n'appellerez pas de ce nom ces êtres informes et dénaturés qui n'ont aucun nom, aucun sexe, et dont nos tyrans composaient leur avant-garde, pour répéter le cri de sang, ou donner l'exemple d'en répandre. Ce sont des méprises que la nature offre dans le moral comme dans le physique, et du nombre de ces exceptions qui, loin de détruire la généralité de ses lois, en prouvent la réalité. Mais d'où sont venus, parmi tant de maux et de désastres qui ont couvert la France d'un crêpe sanglant, d'où sont venus les adoucissements de la souffrance, les soins empressés et infatigables, la pitié également compatissante et intrépide, les efforts persévérants, les miracles de la tendresse filiale, maternelle, conjugale, le dévouement généreux qui sollicite des fers pour alléger ceux de l'innocence, l'abandon de la vie pour sauver celle d'autrui, le courage qui surmonte les dégoûts si rebutants pour la délicatesse des sens, et les outrages plus rebutants encore pour celle de l'âme, le courage qui triomphe même des bienséances du sexe, sacrifiées pour la première fois à des devoirs encore plus pressants? Enfin, quoique la force de mourir fût devenue la plus facile et la plus commune, où s'est montrée surtout cette sérénité douce et touchante que les *monstres* ne pouvaient qu'insulter, et qui frappait les bourreaux mêmes, forcés de cacher leur admiration et leur attendrissement? Tous ces caractères si intéressants et si nobles, signalés dans des circonstances si éloignées des idées ordinaires et des habitudes de la vie, où se sont-ils rencontrés tous à la fois? Je vous le laisse à raconter, vous que tant de vertus ont sauvés quelquefois, et ont toujours consolés. Que chacun se livre au plaisir de rappeler ce qu'il a éprouvé, ce qu'il a senti, ce qu'on a fait pour lui, et ce qu'il a vu faire; et tous ces traits réunis formeront un tableau, seul capable de tempérer l'impression funeste et désolante de celui qu'il m'a fallu tracer auparavant.

Ainsi les révolutions rassemblent les extrêmes, et si j'ai fait voir que la nôtre est allée, sous ce rapport, plus loin que toutes celles qui l'ont précédée; si je me suis fait l'effort de me traîner malgré moi sur tant d'horreurs et d'infamies, quel a été mon dessein? Vous l'apercevez aisément, vous tous, cœurs droits, esprits éclairés, vrais et inébranlables amis de la chose publique; vous concevez combien il importait d'élever un mur de séparation entre les oppresseurs et les opprimés, entre un peuple entier et ses tyrans; de pouvoir dire à nos ennemis : Non, tous ces crimes ne sont point les nôtres; non, trois cent mille brigands qui ont régné par une suite de circonstances alors incalculables, et aujourd'hui bien connues, ne sont pas la nation française : car ces brigands seront tous, les uns après les autres, réduits au néant ou à l'impuissance; et la nation restera.

jusqu'à faire un crime d'un principe de justice et d'humanité, comme le monstre de Paris, qui voulait que l'on dît : *Du sang et non des lois*. On ne sera pas surpris que ce député, mauvais avocat de Rouen, ait été un des proconsuls qui ont dévasté la France, en courant dans une voiture à six chevaux, et avec une garde nombreuse, au milieu des ruines et des massacres : c'était l'*ordre du jour*. Mais proscrire toute une assemblée pour avoir pensé qu'il fallait des *lois et non du sang* est un phénomène d'impudence et d'atrocité dont l'auteur doit être connu. Il se nomme ALBITTE; il a été depuis décrété d'arrestation, et non arrêté. *Et fruitur, dis iratis.*

CHAPITRE PREMIER. — *De l'épopée, et de* la Henriade.

SECTION PREMIÈRE. — Commencements de Voltaire. Idées générales de *la Henriade*.

Louis XIV n'était plus, et la plupart des hommes fameux qui semblaient nés pour sa grandeur et pour son règne l'avaient précédé dans la tombe. Le commencement d'un nouveau siècle avait été une époque affligeante et instructive de revers, de calamités, d'humiliations, qui, en punissant les fautes du souverain, firent voir en même temps ce qu'il y avait d'élévation et de force dans son âme, et montrèrent au moins supérieur à l'adversité celui qui n'avait pu l'être à la fortune. Mais les dernières années de sa vieillesse furent encore attristées et obscurcies par des discordes intérieures et des querelles scolastiques que les passions alimentaient; et ces mêmes passions qui s'agitaient autour de lui, égarant encore ses intentions et son zèle, comme au temps de la révocation de l'édit de Nantes, il eut le malheur de nourrir, par des rigueurs indiscrètes, un feu qu'il ne tenait qu'à lui d'éteindre, s'il eût donné moins d'importance aux intérêts particuliers de ceux qui ne cherchaient que le leur propre, sous le prétexte de la cause de Dieu.

La régence ouvrit un nouveau spectacle, et entraîna les esprits dans un autre excès. Fatigués de controverses, les Français se précipitèrent dans la licence, dont une cour scandaleuse donnait le signal et l'exemple. Le jeu séduisant du système alluma une cupidité effrénée, et la mode et l'intérêt firent naître autant de calculateurs avides qu'on avait vu de disputeurs opiniâtres. Paris, d'un séminaire de controversistes, devint une place d'agioteurs. Des fortunes rapides et monstrueuses se dissipèrent dans les fantaisies et les profusions d'un luxe nouveau; et la légèreté d'humeur et de caractère que montrait ce régent qui bouleversait gaiement le royaume, la dépravation audacieuse de son ministre et de tout ce qui l'approchait, accoutumèrent les esprits à une sorte d'indifférence immorale qui s'étendait sur tous les objets, en même temps que la soif de l'or altérait tous les principes.

Au milieu de cette espèce de vertige et d'ivresse, il restait peu de traces de cette ancienne dignité, de cet enthousiasme d'honneur qui avait exalté la nation dans les beaux jours du règne précédent. Le dernier de ses héros, Villars, en gardait seul le caractère. Sa vieillesse, sa renommée, le souvenir de Denain, où il avait vengé et sauvé la France; l'amour des peuples et de l'armée, et la jalousie des courtisans; cette franchise militaire qu'il avait rapportée des camps jusqu'à la cour; le refus constant d'entrer dans les nouvelles spéculations de finances; les places éminentes qu'on venait d'accorder à son nom et à ses services, mais de manière à ne lui laisser que la considération sans le pouvoir; le crédit même qu'il n'avait pas, et qui ne sied point à un homme d'honneur sous un mauvais gouvernement; tout, jusqu'à l'habillement de ce vieux guerrier, où les modes nouvelles n'avaient rien changé, appelait sur lui les regards, et lui attirait la vénération; et Villars semblait représenter à lui seul le siècle qu'on avait vu passer.

Dans les arts de l'esprit, quelques pertes nombreuses qu'on eût faites, l'âge présent avait hérité de quelques hommes que l'autre lui avait transmis, et que la mort avait épargnés. Massillon soutenait encore l'éloquence, et Rousseau la poésie; mais au théâtre, personne depuis longtemps ne parlait la langue de Racine. Crébillon avait ramené dans *Atrée* les déclamations de Sénèque, et défiguré dans *Électre* la belle simplicité de Sophocle, quoique en même temps il eût tenu d'une main ferme et vigoureuse le poignard de Melpomène dans son *Rhadamiste*, et ramené sur la scène la terreur tragique. Fontenelle, qui, par ses dangereux exemples, comme la Mothe, par ses paradoxes éblouissants, avait commencé à corrompre le bon goût, rachetait cependant cette faute, en répandant sur les sciences une lumière agréable et nouvelle. Chaulieu conservait au moins dans la négligence de ses poésies le naturel aimable et l'urbanité délicate qui régnaient dans le bon temps, et que les connaisseurs goûtent encore aujourd'hui. Les Sully, les la Feuillade, les Bouillon, le grand prieur de Vendôme, la Fare, l'abbé Courtin, tout ce qui composait la société du Temple, maintenait, au milieu des plaisirs et de la gaieté, les principes de la saine littérature, déjà menacés ailleurs par des succès contagieux.

Dans cette société d'élite se trouve porté, presqu'au sortir de l'enfance, un jeune élève de Porée, qu'une réputation aussi prématurée que son esprit était précoce, faisait déjà rechercher de la bonne compagnie. Déjà le jeune Arouet, si fameux depuis sous le nom de Voltaire, annonçait à la France cet homme plus extraordinaire peut-être par la réunion d'une foule de talents qu'aucun de nos plus grands écrivains par la perfection d'un seul. Tout le monde était frappé de la vivacité d'esprit qui brillait dans ses premiers essais, mais on n'était pas moins alarmé de la hardiesse satirique et irréligieuse qui marquait toutes ces productions, et qui fut le premier présage d'une destinée qu'il a malheureusement trop bien remplie. La société où il vivait, imbue de l'esprit

de la régence, excusait dans l'auteur la légèreté de la jeunesse; et les gens sages trouvaient cette témérité d'un dangereux exemple. C'est ce qui lui attira des disgrâces qui devancèrent ses succès; et il n'était connu que par des vers de société, quand il fut emprisonné, à dix-neuf ans, pour des vers qu'il n'avait pas faits[1]. Treize mois d'une détention qui fut ensuite reconnue injuste par le ministère lui-même, et dont une gratification de cent louis était un faible dédommagement, devaient être une leçon pour le gouvernement et pour l'auteur : pour l'un, de l'abus de ces ordres arbitraires qui enlèvent à l'innocence ses moyens de justification; pour l'autre, du danger et de l'imprudence d'affecter, pour ce qui mérite le respect, un mépris qui peut vous faire croire capable même de ce que vous n'aurez pas fait. Ni l'un ni l'autre n'en profita. Voltaire, quelques années après, fut enfermé de nouveau à la Bastille pour la faute d'autrui, mais d'une autre espèce [2]. Pendant sa première captivité, il avait fait sur cette captivité même une pièce intitulée *la Bastille*, où il y avait autant de gaieté que d'impiété; ce qui fait voir assez que ces deux caractères de son esprit ne pouvaient le quitter nulle part. C'est aussi sous les verrous de la Bastille qu'il fit dans le même temps le second chant de sa *Henriade*, dont il avait déjà le plan dans sa tête, et le seul chant où il n'ait jamais rien changé; ce qui prouve la facilité du jet qu'on aperçoit en effet dans ce morceau, mais ce qui explique aussi pourquoi, malgré l'effet sensible du tableau, les connaisseurs y désireraient un peu plus de force.

Ce fut en 1718 que parut son coup d'essai dramatique, *OEdipe*; et à cette même époque il récitait partout son poëme de *la Ligue*[1], déjà fort avancé; et dès lors fort supérieur à tout ce que l'on connaissait dans ce genre, en sorte qu'à l'âge de vingt-quatre ans il se trouva, suivant l'expression judicieuse des Mémoires de Villars, *le premier des poëtes de son temps*; car alors qui que ce soit n'était capable d'écrire de même ou la tragédie ou l'épopée.

L'enthousiasme est naturellement exclusif, et celui que Louis XIV inspira aux Français pendant quarante années les avait tellement accoutumés à n'admirer que lui, qu'ils avaient presque oublié Henri IV. Ils s'en souvinrent quand ils furent malheureux : c'est le moment où l'on se souvient des bons princes. Un respectable vieillard, M. de Caumartin, qui, dans sa jeunesse, sur la fin du règne de Louis XIII, avait entendu les vieillards d'alors célébrer la mémoire du *bon roi*, conservait le souvenir d'une foule d'anecdotes intéressantes, dont le récit l'avait frappé autrefois, et qu'il aimait à raconter. Voltaire, qui se trouvait chez lui au château Saint-Ange, peu de temps avant la mort de Louis le Grand, l'écoutait avec cette curiosité avide qui cherche à s'instruire, et cette sensibilité vive qui ne demande qu'à se passionner. Ces entretiens firent sur lui la plus forte impression, et lui suggérèrent la première idée de son poëme. Ainsi le château Saint-Ange fut le berceau de *la Henriade*.

La poésie s'était emparée de Voltaire au sortir de l'enfance; déjà même un seul genre ne suffisait pas pour l'occuper, et il travaillait à son *OEdipe* lorsqu'il s'enflamma pour Henri IV, et voulut en faire le héros d'un poëme épique *avant que de savoir ce que c'était qu'un poëme épique* : c'est lui-même qui nous l'a dit en propres termes. C'en est assez pour nous faire comprendre pourquoi le sien est si faible de plan et de conception. Il l'a remanié depuis, assez pour y ajouter beaucoup d'embellissements; mais il n'était guère possible de revenir sur l'invention de la fable, ni de réparer la première faute qu'il avait faite en commençant par les vers ce qu'il faut toujours commencer par la méditation. Les vers sont le premier besoin et le premier écueil d'un jeune poëte, toujours trop pressé de produire pour sentir la nécessité de réfléchir. De là ces premières ébauches des maîtres qui sont proprement des études de peintre, comme la *Médée*

[1] C'était les *J'ai vu*, très-mauvaise pièce d'un nommé le Brun : on les crut de Voltaire, parce qu'ils étaient satiriques, et finissaient par ce vers :

J'ai vu ces maux, et je n'ai pas vingt ans.

La platitude du style aurait dû suffire pour prévenir la méprise; mais comme toute satire contre l'autorité paraît assez bonne à la malignité, l'autorité elle-même ne s'y rend pas d'ordinaire plus difficile. L'auteur de ce *Cours* fut accusé, il y a vingt-cinq ans, d'une très-misérable pièce contre un édit de finances qu'il n'avait pas même vu non plus que la pièce. Il remontrait au ministre qui lui en parlait, qu'un homme de lettres qui ne passait pas pour un mauvais écrivain ne pouvait rien faire de si plat. *Oh! l'on déguise son style*, dit le ministre. *En effet*, répondit l'homme de lettres, *il y a tant à gagner à écrire comme un sot, pour avoir le plaisir de se faire enfermer!*

Quand Voltaire, sorti de la Bastille, fut présenté au régent, ce prince l'assura de sa protection. Voltaire, en le remerciant de ses bontés, lui dit : *Je supplie au moins Votre Altesse de ne plus se charger de mon logement ni de ma nourriture.*

[2] Il menaçait tout haut de son ressentiment un grand seigneur, qui, se croyant insulté parce que Voltaire ne s'était pas laissé insulter, lui avait fait donner des coups de baguette par quatre soldats, dans la cour de l'hôtel de Sully. Le grand seigneur et les soldats auraient dû être juridiquement punis. Toute vengeance particulière est une usurpation du pouvoir légal, et ne doit être permise à qui que ce soit, dans quelque gouvernement que ce soit.

[1] C'est sous ce premier titre que parut *la Henriade*.

de Corneille, *la Thébaïde* et l'*Alexandre* de Racine. Voltaire fut plus heureux dans *OEdipe*, parce qu'il fut soutenu par le grand Sophocle : aussi paya-t-il ensuite son tribut à l'inexpérience dans *Artémire*, dans *Mariamne*, dans *Éryphile*. Ainsi, loin de lui reprocher si durement, comme ont fait tant de censeurs, l'imperfection avouée du plan de sa *Henriade*, il serait plus juste de lui savoir gré d'y avoir répandu assez de beautés de style et de détail pour faire de ce qui n'est au fond qu'une esquisse, par la médiocre conception du sujet, un ouvrage à peu près classique par l'élégance de la versification, et jusqu'ici le seul titre de l'épopée française.

C'est, de tout ce qu'a fait l'auteur, ce qui a été le plus critiqué, et ce qui pouvait l'être le plus aisément : les défauts réels en sont très-sensibles. Il ne faut donc pas s'étonner que la malveillance ait été cette fois assez clairvoyante; mais il ne faut pas croire non plus qu'en apercevant les défauts, elle ne les ait pas exagérés, qu'elle n'en ait pas supposé même, et beaucoup plus qu'il n'y en avait, et qu'elle n'ait pas souvent fermé les yeux sur les beautés. L'animosité des ennemis de l'auteur a toujours été trop violente, trop personnelle, pour n'être pas aveugle; elle a nié follement le mérite qui a fait et fera vivre ce poëme, malgré tout ce qui lui manque; et c'est ce que nous avons à prouver dans l'examen de *la Henriade* et des critiques qu'on en a faites.

On a dit que l'ordonnance en était défectueuse; et il est vrai qu'elle pèche d'abord contre l'unité d'objet, recommandée dans l'épopée, et qu'elle ne remplit pas, dans le premier chant, la proposition établie par le poëte :

> Je chante ce héros qui régna sur la France,
> Et par droit de conquête, et par droit de naissance.

Le sujet est donc Henri IV qui va *conquérir* le royaume qui lui appartient, et que lui disputent ses sujets révoltés. Cependant il n'en est pas question dans les quatre premiers chants : c'est Henri de Valois qui règne, et Bourbon ne combat que pour le faire rentrer dans sa capitale. Il ne joue qu'un rôle secondaire dans un poëme dont il est le *héros;* il est aux ordres d'un *maître*, et d'un maître bien peu digne de son rang. C'est une faute grave; c'est traiter l'épopée en historien. L'action devait commencer après la mort de Valois : tout ce qui la précède et cette mort même ne devait être qu'en récit, et faire partie de celui que fait Henri IV à Élisabeth. Valois est de plus un personnage trop avili pour paraître ailleurs que dans une avant-scène, et pour occuper la première place dans l'action et dans l'intérêt pendant une moitié du poëme.

L'auteur a cependant pallié ce défaut jusqu'à un certain point, et les critiques à cet égard lui ont reproché ce qu'ils auraient dû louer. Tous se sont élevés contre ce voyage de Henri IV à Londres, contre son ambassade auprès d'Élisabeth; ils ont dit que tout autre pouvait en être chargé de même que lui; que c'était lui faire jouer le rôle d'un agent secret; qu'il ne devait point exposer l'armée et Valois en les quittant, etc. Toutes ces remarques portent à faux. Les assiégés peuvent ignorer un voyage de peu de jours; et Henri peut aller à Londres, comme Énée va chez Évandre. Cette négociation est trop importante pour le compromettre, et l'entrevue de deux personnages tels que Henri IV et Élisabeth conviendrait à la dignité de l'épopée, même quand Bourbon serait déjà roi. La négociation a un grand objet; et nul n'y peut réussir mieux que lui. Enfin c'est à lui qu'il appartenait de raconter les malheurs de la France, comme Énée raconte ceux de Troie, et de dire comme lui : *Et quorum pars magna fui*. Et il ne peut les raconter à personne plus dignement qu'à la reine d'Angleterre. Mais ce qu'il y a de plus décisif en faveur du poëte, c'est qu'il rend, autant qu'il est possible, ce qu'il avait ôté à son héros, la première place dans notre attention et dans l'ouvrage, en fixant nos yeux sur les événements que raconte Henri, et qui ne sont autre chose que ses dangers et ses victoires.

On a dit que le dénoûment n'était pas bien ménagé; que saint Louis qui se présente au Très-Haut pour lui demander que la grâce éclaire Bourbon, pourrait aussi bien faire cette prière dans tout autre moment. Cette critique n'est nullement fondée. C'est quand le roi vient de nourrir lui-même ses sujets qu'il combat, et sa capitale qu'il assiége; c'est alors que saint Louis supplie l'Éternel de lever le seul obstacle qui éloigne du trône un prince fait pour en être l'honneur; et il est très-juste que le héros reçoive la récompense de ses vertus dans l'instant où il vient de les signaler par un trait si touchant, et qui lui doit gagner tous les cœurs. Mais on a eu raison d'avancer que la révolution qui s'opère dans Paris après l'abjuration du roi n'est pas assez expliquée, et qu'il ne suffisait pas de dire d'un des principaux personnages du poëme, du chef de la Ligue :

> A reconnaître un roi Mayenne fut réduit.

En général, il est vrai que les faits importants ne sont pas assez développés, que souvent ils ne

sont qu'indiqués avec une précision qui vise à la rapidité, et qui n'est que de la sécheresse. Tout doit courir à l'événement dans l'épopée; mais tout doit y tenir assez de place pour attacher l'imagination. Ce genre de poésie vit de détails : le poëte y doit toujours être peintre, et non pas seulement narrateur. Nous ne devons pas seulement y apprendre les faits; nous devons les voir. Il faut, de plus, qu'ils soient liés les uns aux autres par une dépendance sensible, et comme par une chaîne qui embrasse tout l'ouvrage. Cet enchaînement n'est pas observé dans *la Henriade :* l'amour du héros pour Gabrielle, par exemple, commence et finit dans le neuvième chant; c'est une violation de principe. Cet amour n'a aucun rapport, aucune liaison avec tout le reste; on pourrait le retrancher sans toucher à la fable du poëme : aussi n'y a-t-il été ajouté qu'après coup. Ce n'est pas ainsi que Virgile s'est servi de Didon, qui tient à l'objet principal de *l'Énéide,* qui fonde longtemps d'avance l'irréconciliable haine de Carthage et de Rome, suivant les desseins de Junon et les décrets de Jupiter; qui forme pendant les quatre premiers chants le plus puissant obstacle aux destins d'Énée, et qu'il retrouve même dans les enfers au sixième chant. Le Tasse, avec plus d'art encore, quoique avec une exécution moins parfaite, a lié son Armide à toute l'action de sa *Jérusalem délivrée,* et c'est un des plus beaux ornements de ce poëme, dont l'ordonnance est irréprochable. Toutes ces conceptions sont grandes : celle de *la Henriade* est petite.

La partie dramatique, celle qui consiste à mettre les personnages en action et en scène, n'a pas essuyé moins de reproches, et ils ne sont pas moins mérités. Valois ne paraît que pour être assassiné. Mayenne, le rival de Bourbon, Mayenne annoncé comme un grand homme, est nul : on ne le voit point agir, on ne l'entend point parler, pas même dans les états assemblés pour le faire roi. D'Aumale son frère qui devait rappeler le Turnus de *l'Énéide,* ne paraît point assez souvent dans les combats, ne fait aucun de ces exploits qui doivent caractériser un guerrier du premier rang. Il est trop perdu dans la foule, hors dans le combat singulier où il perd la vie, et Turenne, son vainqueur, ne se montre non plus que dans ce seul combat. C'est un art des anciens, et que, parmi les modernes, le Tasse seul a su imiter, de placer dans le large cadre de l'épopée une foule de figures héroïques, qui toutes se font reconnaître à une physionomie distincte; de les faire mouvoir à nos yeux dans des scènes animées et dans des périls imminents; d'inspirer pour ces divers personnages, ou de l'admiration ou de l'intérêt, mais de façon que leur éclat serve à faire ressortir davantage la tête principale, celle du héros de l'épopée, et à le faire paraître d'autant plus grand, qu'il s'élève au-dessus de tout ce qui est grand autour de lui. Ainsi dans Homère, Agamemnon, les deux Ajax, Diomède, Ulysse, Idoménée, Patrocle, Sarpédon, Hector, Énée, sont des hommes supérieurs, et Achille l'emporte sur tous. Ainsi, dans les six derniers livres de Virgile, calqués sur *l'Iliade,* Turnus, Mézence, Pallas, Camille, se signalent par des exploits éclatants, et tous le cèdent à Énée. Ainsi, dans le Tasse, Godefroy, Tancrède, Argant, Clorinde, Soliman, sont distingués par différents caractères de valeur et de gloire, et Renaud les efface tous. On voit tous les acteurs de ces trois poëmes exécuter de grandes choses; on les connaît, on vit avec eux; et l'épopée est là ce qu'elle doit être, le champ de l'imagination.

Cette richesse d'invention qui produit l'intérêt manque certainement à *la Henriade :* les personnages agissent peu, et parlent encore moins. On a été surpris, avec raison, que l'auteur, né avec un génie si dramatique, en ait mis si peu dans son poëme; qu'il n'ait pas, à l'exemple des anciens, fait dialoguer ses acteurs et amené de ces scènes vives et passionnées qui font connaître les personnages par eux-mêmes et ne laissent au poëte que l'unique soin de faire les portraits; qu'il ait porté si loin cet oubli du dialogue, que, même dans les amours de Henri et de Gabrielle, on n'entende ni l'un ni l'autre proférer une parole. Mais alors Voltaire était un peu contempteur des anciens, et il ne s'en est corrigé qu'en mûrissant son jugement; il ne voyait dans Homère que ce qu'il y a de trop en combats et en discours; et, frappé seulement de la profusion d'une richesse réelle et nécessaire, il tomba dans un excès tout autrement dangereux, la disette et la stérilité. En abrégeant trop ses combats, il s'est privé des détails épisodiques qui en varient la description dans le Tasse, comme dans les anciens. Aussi les dix chants de *la Henriade* ne sont-ils guère plus longs que les quatre premiers de *l'Iliade* ou de *l'Énéide :* et ce n'est pas là remplir la carrière de l'épopée. Resserré dans des bornes si étroites, il n'a qu'ébauché ce qu'il devait finir.

On se plaint encore que son héros ne soit pas présenté sous tous les aspects qui nous le font aimer dans l'histoire, que sa vie, qu'il exposa si souvent, ne soit qu'une fois en danger; qu'on ne le voie point dans la cabane du laboureur amener de ces scènes d'une simplicité naïve et champêtre qui coupent la

continuité du ton héroïque, et font, dans le Tasse, le charme de l'excellent épisode d'Herminie.

Enfin, la machine du merveilleux, qui doit mouvoir tous les ressorts de l'épopée, est très-faiblement construite dans *la Henriade*. Sans doute un sujet moderne n'admettait pas les fables de l'antiquité; mais notre religion est très-susceptible d'une espèce de merveilleux que Voltaire lui-même a jugé praticable, puisqu'il a essayé de le mettre en œuvre, et il n'a su qu'une fois en tirer parti. Le fanatisme sortant des enfers sous la figure de Guise massacré à Blois, et venant dans la cellule du moine Clément lui demander vengeance, et lui remettre un glaive pour frapper Henri III, n'est-il pas une belle fiction? C'est la meilleure de l'ouvrage : et pourquoi n'y en aurait-il pas d'autres de cette espèce? Il se sert de la Discorde, et même trop : c'est un personnage froidement allégorique, qui revient à tout moment. Mais quand on personnifie ces êtres moraux, il faut les lier aux passions humaines, et les tirer de la classe de l'allégorie purement philosophique. Il est de la poésie épique de substituer des images sensibles aux idées spéculatives; et, sous ce rapport, le ciel, la terre et les enfers sont du domaine de cette poésie, même dans notre religion. L'intervention des substances célestes, celle des héros et des saints qui ne sont plus, les bons et les mauvais anges, ces puissances intellectuelles ennemies ou protectrices des habitants du monde physique, et de cette puissance premiere dont elles ne sont que les instruments, l'Être éternel qui voit et conduit tout, voilà ce qui doit composer la machine épique. Mais il faut que tout soit pour ainsi dire revêtu des formes palpables : c'est le privilége de la poésie de nous rappeler à ces premiers âges, où la Divinité communiquait sans cesse avec les mortels, et se rendait visible à leurs yeux. C'est ainsi que l'épopée agit sur nous par ce pouvoir si grand sur tous les hommes, celui du merveilleux qui règne sur leur imagination.

Quelques personnes ont pensé que ces fictions ne pouvaient pas s'accorder avec la gravité d'un sujet historique et récent. Je crois cette opinion outrée; j'accorderai seulement que la distance des temps et des lieux, la différence de religion, permettraient au poëte plus ou moins en ce genre. La conquête du nouveau monde, inconnu pendant une longue suite de siècles, ouvrirait, par exemple, un champ plus étendu et plus libre aux fictions de toute espèce : l'ignorance absolue de ce qui était étendrait la sphère du possible. J'avouerai aussi que la magie et les enchantements, qui nous plaisent dans le Tasse, quand il n'en abuse pas, ne nous plairaient pas plus dans *la Henriade* que Jupiter, Mercure et Alecton; et j'ajouterai, en passant, que Voltaire a péché contre l'analogie du merveilleux, en introduisant en action l'Amour de la Fable, avec ses ailes et son carquois, près de saint Louis et de la grâce divine. Mais je persiste à croire que le merveilleux dont j'ai parlé, et que Voltaire n'a fait qu'ébaucher, pouvait figurer heureusement dans *la Henriade*, et n'aurait ni blessé la raison, ni dérogé au sujet. Tout dépend du choix et de la manière. Les Harpies souillant les tables d'Énée, les vaisseaux troyens changés en nymphes, et les compagnons d'Ulysse en pourceaux, ne choquent pas moins le goût dans les anciens que les guerriers chrétiens transformés en perroquets par la baguette d'Armide, dans un poëme moderne. Pourquoi? C'est que ces inventions gratuitement merveilleuses, sans objet et sans moralité, sont aussi sans intérêt. Mais la raison même approuve le merveilleux où elle se reconnaît. Dire qu'il n'en faut point du tout, est d'une philosophie très-facile, et qui n'est point la règle de la poésie; mais trouver celui qu'il faut, est d'un talent difficile et rare.

Si *la Henriade* manque de tant de parties essentielles, quel est donc le mérite qui en balance les défauts? Celui qui donne la vie aux ouvrages en vers, la poésie de style. C'est pourtant celui que les ennemis de l'auteur ne lui ont pas plus accordé qu'aucun autre. Ils ont même été en ce genre au dernier excès de l'injustice; et, soit aveuglement, soit mauvaise foi, soit l'un et l'autre ensemble, comme il arrive quand la passion s'érige en juge, ils ont porté l'infidélité jusqu'à l'impudence, les invectives jusqu'à la fureur, le dénigrement jusqu'à l'extravagance. Je parle ici des plus emportés et des plus maladroits, et ce n'étaient pourtant pas des hommes sans connaissance et sans esprit. Batteux, Desfontaines, la Beaumelle, quoique fort médiocres, et comme écrivains et comme critiques, n'étaient pourtant pas de ces auteurs que leur nom seul nous dispense de réfuter. J'ai regret d'être obligé d'y joindre ici un homme qui a beaucoup plus de goût et de littérature que tous les trois, et qui a prouvé, dans ces dernières années[1], qu'il était capable de juger et d'écrire en homme de lettres et de talent. Mais une animosité particulière contre l'auteur de *la Henriade* égara longtemps son jugement et sa plume; et comme il s'est depuis montré digne de dire la vérité, il me pardonnera sans doute de la défendre contre ses anciennes erreurs, dans un ouvrage où mon premier devoir, mon premier intérêt, doit être l'instruction générale. Je désire de le combattre sans le blesser; mais mon objet en ce moment étant de tirer

[1] Tout cet article de *la Henriade* est de 1796.

des critiques mêmes de *la Henriade* la preuve de ses différents mérites, je ne puis passer sous silence un critique aussi connu et aujourd'hui aussi estimé que M. Clément, qui autrefois avait pris à tâche d'enchérir sur tous les détracteurs de Voltaire, et à qui sa jeunesse peut d'ailleurs servir d'excuse, puisqu'il a entièrement changé de ton et de style dans sa maturité.

SECTION II. — Des beautés poétiques de *la Henriade*, prouvées contre ses détracteurs.

La haine, qui, comme toutes les passions, rassemble les extrêmes et les contraires, qui est souvent si maligne et souvent si étourdie, tourna la tête à la Beaumelle, au point que, dans son commentaire sur *la Henriade*, il imagina de rassembler toutes les critiques qu'on en avait faites, sans s'apercevoir qu'en se contredisant, elles se détruisaient l'une par l'autre, et s'avisa de refaire des morceaux considérables de ce poëme, sans avoir la première idée des principes de la versification. Il avait beaucoup à se plaindre des excès très-condamnables où Voltaire s'était porté contre lui : mais quand son ennemi l'aurait payé pour consentir à se vouer lui-même au ridicule, jamais la Beaumelle n'aurait pu mieux faire. Ses vers sont à mourir de rire, et prouvent, encore plus que son commentaire, qu'un homme d'esprit peut n'avoir pas la plus légère connaissance de la poésie. Celui-là ne pouvait pas s'excuser sur sa jeunesse; il avait plus de cinquante ans quand il donna dans ce travers étrange, et n'avait jamais fait de vers quand il voulut apprendre à Voltaire comment on en faisait de bons. Je me garderai bien d'en rien citer; ce serait abuser du temps et de votre attention, messieurs; et je n'ai même parlé de sa critique de *la Henriade* que parce qu'il y a réuni toutes celles qui avaient paru avant la sienne.

Il cite l'abbé Desfontaines, qui nous dit :

« Le principal défaut de *la Henriade* c'est d'être *prosaïque et négligée dans le style*. Il y a plus de prose que de vers, et plus de fautes que de pages. Ce poëme est sans feu, *sans goût*, sans génie. »

Il cite Fréron, qui nous dit :

« Ce poëme est l'ouvrage d'un homme de beaucoup d'esprit, incapable d'aller au génie, qui quelquefois tâche de couvrir ce défaut à *force de goût*, et souvent ne le consulte pas assez. »

Il cite l'abbé Trublet, qui nous dit :

« Je ne sais pas comment *la Henriade, avec une poésie et une versification si parfaite*, a pu réussir à m'ennuyer. »

Et la même contradiction s'offre à tout moment dans les censures de détail.

La critique qui fit le plus de bruit dans son temps, est celle qui parut en 1744 [1], sous le titre de *Parallèle du Lutrin et de la Henriade*. Ce titre était tout ce qu'il y avait de piquant dans cette brochure, et suffit alors pour la faire lire. Elle est aussi mal pensée que mal écrite, et l'oubli en avait bientôt fait justice : la Beaumelle ne réussit pas à l'en tirer. On y trouve que *le grand est plus aisé à peindre que le plaisant à saisir; qu'un bon mot assaisonné dans un degré exquis est plus rare qu'un sentiment noble, qu'une belle image*. C'est comme si l'on disait qu'il est plus difficile d'être Lucien qu'Homère, et que le *Voyage de Chapelle* est d'un talent plus rare que *l'Énéide*. On me dispensera de réfuter ces inepties. Il est triste qu'elles soient d'un professeur qui, dans d'autres écrits, n'a point paru étranger aux bons principes. On est affligé de voir un littérateur instruit, qui s'est assis depuis à l'Académie française, nous débiter gravement qu'il *faut être héros pour peindre les héros;* que *c'est une espèce de génération et de paternité qui produit son semblable*. Cependant Homère n'était pas un Achille, ni Bossuet un Condé. Il est rare de déraisonner en plus mauvais style. Ailleurs, la Discorde *va dire des sottises aux papes*. L'auteur a cru que *sottises* était synonyme d'*injures :* cela est vrai dans la bouche du peuple et sous la plume des mauvais critiques, mais non pas chez ceux qui savent le français. On lit encore dans cette diatribe que *le peuple ouvre de grands yeux vis-à-vis du mérite vanté qui n'est que de l'ombre :* qu'*un Amour des environs de Paris aurait aussi bien fait cet office qu'un vieux Cupidon de Cythère;* que *la simplicité, la candeur, la bonne intention de Jacques Clément, le rendent un personnage intéressant;* qu'*on lui pardonnerait presque, en lisant ce poëme, de l'avoir débarrassé d'un acteur qui le surchargeait;* que *le plan de* la Henriade *est ridicule;* que *Henri IV y est presque un sot, etc.* Ces jugements, ces plaisanteries et ce style, sont de la même force.

Au reste, l'auteur prouve assez bien que l'exécution du *Lutrin*, proportion gardée de la différence des sujets, est plus fidèlement rapprochée des règles de l'épopée que *la Henriade;* mais il fallait ajouter que les beautés de celle-ci sont d'un ordre bien supérieur, et que, si Voltaire n'a pas été aussi parfait dans un grand sujet que Boileau dans un petit, il n'a pas laissé de montrer dans son ouvrage un génie que n'avait sûrement pas l'auteur du *Lu-*

[1] Elle était de l'abbé Batteux.

trin. On peut penser, sans être injuste envers Despréaux, qu'il n'aurait fait ni le second, ni le septième, ni le neuvième chant de *la Henriade*. On n'aperçoit chez lui rien qui ressemble à ce mélange heureux de pathétique, de philosophie et d'imagination, que les juges impartiaux admireront toujours dans les beaux morceaux de *la Henriade*. La mort de Coligny, le songe où Henri IV est transporté dans les cieux et dans les enfers, l'allégorie du temple de l'Amour, le combat de Turenne et de d'Aumale, la bataille d'Ivry, l'attaque des faubourgs de Paris, le portrait du vieillard de Jersey, le tableau des amours de Henri et de Gabrielle, et beaucoup d'autres détails, sont d'une couleur épique, et d'un ton de poésie qui, ce me semble, était nouveau dans notre langue.

Qu'importe que la Beaumelle s'écrie : *Qui, dans cinquante ans, lira ce recueil de vers?* Cette exclamation n'est que risible; elle ne veut rien dire, si ce n'est que, ne pouvant nier à *la Henriade* cinquante ans de succès, on en demande cinquante autres pour avoir raison contre elle. Il y a trop peu de risque à parier pour son opinion à une telle distance. C'est ainsi que de nos jours un autre fou pariait contre Racine, et ne lui donnait plus que *cent cinquante ans à vivre*. Il y a aussi trop peu de modestie à reculer si loin l'effet de ses critiques.

Après tout, chacun fait ce qu'il veut de l'avenir; mais il ne faut pas mentir sur le présent. La Beaumene affirme que *les amis et les admirateurs de Voltaire abandonnent eux-mêmes sa* Henriade. La vérité est que les *amis* du talent et ses *admirateurs* éclairés ne dissimulent point les défauts de ce poëme, et qu'ils y reconnaissent en même temps, non pas seulement *de l'esprit*, comme on l'a dit ridiculement, mais du génie, et une sorte de génie qu'aucun poëte français n'avait eu avant Voltaire. Ils pensent que, quoique son style n'ait pas la richesse poétique de Virgile, quoique sa tête ait été beaucoup moins épique que tragique, la versification de *la Henriade* en fait un des beaux monuments de la poésie française.

Ce n'est pas qu'il n'y ait, même dans cette partie, à reprendre ou à désirer; qu'il ne s'y rencontre des vers faibles, des négligences, des répétitions, des réminiscences; que l'auteur n'abuse quelquefois de l'antithèse; qu'en quelques endroits il ne mette de l'esprit au lieu d'imagination. Mais ces défauts sont clair-semés, et lorsque les beautés prédominent, il faut dire avec Horace : *Ubi plura nitent, etc.* J'excuse les fautes quand les beautés l'emportent.

Pour exagérer les unes et anéantir les autres, on a tenté tous les moyens. Un des plus usés, et qui pourtant fait toujours des dupes, c'est de rapprocher un certain nombre de vers qui, chacun à leur place, n'ont rien de répréhensible, et qui, réunis les uns près des autres, ressemblent à la faiblesse et au prosaïsme. Avec cet artifice, on ferait de Racine un mauvais versificateur. C'en est un autre du même genre, d'accumuler des vers qui, alignés ainsi dans la critique, offrent des tournures uniformes, mais qui, à la distance où ils sont dans l'ouvrage, n'ont point cet inconvénient. On a été jusqu'à supputer combien de fois le même mot revient dans toute l'étendue du poëme. Ces pitoyables ressources sont les puérilités de la haine. Fréron, à qui elles étaient si familières, n'avait pas même l'honneur de l'invention. On avait calculé, du temps de Boileau, combien de fois le mot *affreux* se trouvait répété dans ses écrits. Je ne me souviens pas du total, mais j'ai vu le bordereau. Si l'on eût prouvé que le mot était mal employé, ou répété à peu de distance, on aurait au moins dit quelque chose; mais quand Fréron s'est donné la peine de noter le mot *tranquille* dans *la Henriade*, vingt fois sur quatre mille vers, il y a de quoi s'amuser de cette censure arithmétique. Et quel en est le résultat? c'est que ce mot, examiné à sa place, est presque partout d'un très-bel effet. Il ne s'agit pas ici

De ces mots parasites
Qui, malgré nous, dans le style glissés,
Rentrent toujours, quoique toujours chassés,

comme l'a très-heureusement dit Rousseau, et comme nous le verrons à l'article du très-mauvais versificateur Crébillon; c'est alors un défaut très-réel. Mais quant à cette méthode si commune et si insidieuse, que l'on n'emploie guère que contre les bons écrivains qu'on n'oserait citer de suite, et qui consiste à donner pour preuve d'un style faible et prosaïque quelques vers pris fort loin les uns des autres, et rassemblés pour faire illusion aux yeux et au jugement du commun des lecteurs, il est bon d'observer ce que savent tous les bons juges : que, dans l'épître, dans le drame, dans l'épopée même, dans toute poésie qui dialogue, qui raconte, qui raisonne, il doit y avoir nécessairement des vers qui ne se distinguent de la prose soutenue que par la mesure, soit qu'ils servent de passage d'un objet à un autre, soit qu'ils expriment des choses qui ne demandent pas à être plus relevées. Il ne suffit donc pas, dans la critique, de citer un vers isolé, et de répéter la phrase banale : S'exprimerait-on autrement en prose? Il faut prendre le vers où il est, et montrer qu'il a dû être fait autrement.

A peine nous sortions des portes de Trézène.

Un de nos critiques va se récrier : Dirait-on autre-

ment en prose? Non, sans doute; mais si l'on eût voulu s'exprimer mieux, on aurait eu tort.

Il suivait tout pensif le chemin de Mycène.

La prose dirait-elle autrement? Non, encore un coup; mais il ne fallait pas dire mieux, sous peine de dire mal. Pourquoi? C'est que Théramène ne doit songer à peindre que ce qui l'a frappé, et ne doit parler à notre imagination, dans son récit, qu'autant que les objets auront ému la sienne. Aussi, quand il s'agira de nous représenter le monstre qu'il croit voir encore, il ira jusqu'à prêter au ciel, à la terre, aux rivages, aux flots, l'effroi qu'il a ressenti.

Voltaire commence un portrait fort poétique du calvinisme par un vers qui ne l'est point du tout :

J'ai vu naître autrefois le calvinisme en France.

Calvinisme est du style de l'histoire; il pourrait tout au plus passer dans une épître sérieuse : il est au-dessous de l'épopée, qui demandait là une périphrase.

On découvrait déjà les bords de l'Angleterre.

Cela est aussi trop historique : il convenait à l'épopée de peindre l'effet que produit sur mer, dans l'éloignement, la première vue des objets les plus élevés qui annoncent la terre. Virgile n'y manque pas.

Soudain Potier se lève, et *demande audience.*

Le premier hémistiche a de l'effet, le second tombe. Il ne s'agit pas, dans l'assemblée des états, de *demander audience;* il convenait de peindre sur-le-champ, en coupant le vers, l'attente et le respect qu'inspire Potier, qui va parler.

Il y a dans *la Henriade* quelques autres vers qui sont réellement défectueux de la même manière, mais en petit nombre; et la plupart de ceux que les critiques ont mis bout à bout n'ont rien qui prête à la censure : souvent même ce qu'on attaque mérite des louanges.

Mornay, qui précédait le retour de son maître,
Voyait déjà les tours du superbe Paris.
D'un bruit mêlé d'horreur il est soudain surpris.
Il court, il aperçoit dans un désordre extrême
Les soldats de Valois et ceux de Bourbon même :
« Juste ciel, est-ce ainsi que vous nous attendiez?
« Henri vient vous défendre, il vient, et vous fuyez!
« Vous fuyez, compagnons! »

En lisant ces vers, ce qui me frappe d'abord, c'est la vivacité de cette brusque apostrophe, sans aucune formule de transition quelconque :

Juste ciel! est-ce ainsi que vous nous attendiez?

Ce vers me paraît ce qu'il y a de meilleur à dire. Et ce peu de mots :

Il vient, et vous fuyez?

Et cette énergique répétition :

Vous fuyez, compagnons!

Tout me semble plein de vérité et de force. Jugez de ma surprise quand je trouve ce même vers,

Juste ciel! est-ce ainsi que vous nous attendiez?

dans un amas de vers prétendus *prosaïques*, et qui la plupart le sont comme celui-là. Comment ose-t-on appeler cela de la critique?

Mais on a généralement blâmé, et avec raison, les vers sur les états de Blois :

Peut-être on vous a dit quels furent ces états.
On proposa des lois qu'on n'exécuta pas.
De mille députés l'éloquence stérile
Y fit de nos abus un détail inutile;
Car de tant de conseils l'effet le plus commun
Est de voir tous nos maux sans en soulager un.

Ces vérités communes, exprimées d'une manière plus commune encore, n'auraient pas assez de force, même pour une histoire, et ne seraient pas assez piquantes pour une satire. Mais on n'en trouverait pas un second exemple dans toute *la Henriade,* comme on n'en trouverait pas non plus un second de ces autres vers, qui, sans être mauvais en eux-mêmes, sont au-dessous du genre; ceux-ci sur Joyeuse :

Ce fut lui que Paris vit passer tour à tour,
Du siècle au fond d'un cloître, et du cloître à la cour.
Vicieux, pénitent, courtisan, solitaire,
Il prit, quitta, reprit la cuirasse et la haire.

Les deux premiers pouvaient passer comme l'énoncé d'un fait; les deux derniers, excellents dans une satire, devaient être rejetés de l'épopée, qui ne se joue pas ainsi dans un choc antithétique de petites idées faites pour produire le ridicule.

C'est toujours à ce qui a fait le succès d'un ouvrage que s'attaque de préférence la haine, que ce succès afflige. On doit donc s'attendre que c'est contre le style de *la Henriade* que les ennemis de l'auteur seront venus se heurter avec le plus de violence; mais c'est aussi ce qui leur a mieux résisté. On a vu ce qu'il était juste de penser de la nature des défauts : il faut voir combien ils le cèdent aux beautés, et combien ont été injustes ceux qui ont essayé de les détruire. On n'a rien négligé pour en venir à bout. Ici l'on oppose des morceaux de *la Henriade* à d'autres morceaux anciens ou modernes, qui, n'ayant point le même but, ne doivent point produire le même effet, et ne sont point par conséquent des objets de comparaison. Là on compare les vers de Voltaire à ceux de Racine et de Chapelain, et dans le parallèle on ne donne guère moins d'avantage à Chapelain qu'à Racine. On

demande au poëte ce qu'il n'a pas dû faire ou ce qu'il a fait. On incidente sur tout, on défigure tout, on embrouille tout. Je ne suivrai point tous ces critiques dans leur marche oblique et tortueuse, je ne m'attacherai qu'au principal ennemi, M. Clément; et même s'il a épuisé la censure, je n'épuiserai pas l'apologie. Mais je ne la crois pas inutile : d'abord, parce qu'il est assez de mode depuis quelque temps, parmi nos jeunes auteurs, d'affecter pour *la Henriade* un mépris qui ne fait de tort qu'à eux, et dont je voudrais les corriger; ensuite, parce que le mérite de ce poëme n'est pas indifférent à la gloire des Muses françaises.

M. Clément commence par nous citer Addison, pour nous apprendre que le style de l'épopée doit être sublime. Nous n'avions pas besoin de l'autorité d'Addison pour être persuadés de cette vérité; il suffisait d'avoir lu Homère et Virgile. Mais il est à propos de se rappeler ici ce que nous avons vu dans le Traité de Longin, que le style sublime, par opposition au style simple et au style tempéré, est celui qui appartient aux grands sujets, et qui consiste dans l'élévation des pensées, la noblesse des sentiments et de l'expression, la force et l'éclat des images, et l'énergie des passions. Or voici, sur ce point, ce qu'établit le critique :

« Le sublime en tout genre, soit des images et de la grande poésie, soit des pensées, soit des sentiments, est ce qui manque le plus à *la Henriade*. »

C'est ce qu'il faut voir. Commençons par la poésie descriptive. Voyons la manière dont l'auteur décrit l'assaut où Henri IV emporte les faubourgs de Paris.

Paris n'était point tel, en ces temps *orageux*,
Qu'il paraît en nos jours aux Français trop *heureux*.
Cents forts qu'avaient bâtis la fureur et la crainte,
Dans un moins vaste espace enfermaient son enceinte.
Ces faubourgs, aujourd'hui si pompeux et si *grands*,
Que la main de la paix tient ouverts en tout *temps*,
D'une immense cité superbes avenues,
Où nos palais dorés se perdent dans les nues,
Étaient de longs hameaux de remparts entourés,
Par un fossé profond de Paris séparés.
Du côté du levant bientôt Bourbon s'avance;
Le voilà qui s'approche, et la mort le devance.
Le fer avec le feu vole de toutes parts,
Des mains des assiégeants, et du haut des remparts.
Ces remparts menaçants, leurs tours et leurs ouvrages
S'écroulent sous les traits de ces brûlants orages :
On voit les bataillons rompus et renversés,
Et loin d'eux dans les champs leurs membres dispersés.
Ce que le fer atteint tombe réduit en poudre,
Et chacun des partis combat avec la foudre.
Jadis avec moins d'art, au milieu des combats,
Les malheureux mortels avançaient leur trépas.
Avec moins d'appareil ils volaient au carnage,
Et le fer dans leurs mains suffisait à leur rage.
De leurs cruels enfants l'effort industrieux
A dérobé le feu qui brûle dans les cieux.
On entendait gronder ces bombes *effroyables*,
Des troubles de la Flandre enfants *abominables*.
Le salpêtre enfoncé dans ces globes d'airain
Part, s'échauffe, s'embrase, et s'écarte soudain;
La mort en mille éclats en sort avec furie.
Avec plus d'art encore, et plus de barbarie,
Dans des antres profonds on a su renfermer
Des foudres souterrains tout prêts à s'allumer :
Sous un chemin trompeur, où, volant au carnage,
Le soldat valeureux se fie à son courage,
On voit en un instant des abîmes ouverts,
De noirs torrents de soufre épandus dans les airs,
Des bataillons entiers, par ce nouveau tonnerre,
Emportés, déchirés, engloutis sous la terre.
Ce sont là les dangers où Bourbon va s'offrir :
C'est par là qu'à son trône il brûle de courir.
Ses guerriers avec lui dédaignent ces tempêtes :
L'enfer est sous leurs pas, la foudre est sur leurs têtes;
Mais la gloire à leurs yeux vole à côté du roi,
Ils ne regardent qu'elle, et marchent sans effroi.
. . . .
Ils descendent enfin dans ce chemin terrible
Qu'un glacis teint de sang rendait inaccessible.
C'est là que le danger ranime leurs efforts;
Ils comblent les fossés de fascines, de morts;
Sur ces morts entassés ils marchent, ils s'avancent;
D'un *cours* précipité sur la brèche ils s'élancent.
Armé d'un fer sanglant, couvert d'un bouclier,
Henri vole à leur tête, et monte le premier.
Il monte : il a déjà de ses mains triomphantes
Arboré de ses lis les enseignes flottantes.
Les ligueurs devant lui demeurent pleins d'effroi;
Ils semblaient respecter leur vainqueur et leur roi.
Ils cédaient : mais Mayenne à l'instant les ranime;
Il leur montre l'exemple, il les rappelle au crime.
Leurs bataillons serrés pressent de toutes parts
Ce roi dont ils n'osaient soutenir les regards.
Sur le mur avec eux la Discorde cruelle
Se baigne dans le sang que l'on verse pour elle.
Le soldat, à son gré, sur ce funeste mur,
Combattant de plus près porte un trépas plus sûr.
Alors on n'entend plus ces foudres de la guerre,
Dont les bouches de bronze épouvantaient la terre;
Un farouche silence, enfant de la fureur,
A ces bruyants éclats succède avec horreur.
D'un bras déterminé, d'un œil brûlant de rage,
Parmi ses ennemis chacun s'ouvre un passage.
On saisit, on reprend, par un contraire effort,
Ce rempart teint de sang, théâtre de la mort.
Dans ses fatales mains, la Victoire incertaine
Tient encor près des lis l'étendard de Lorraine.
Les assiégeants surpris sont partout renversés,
Cent fois victorieux, et cent fois terrassés :
Pareils à l'Océan poussé par les orages,
Qui couvre à chaque instant et qui fuit ses rivages.
Jamais le roi, jamais son illustre rival,
N'avaient été si grands qu'en cet assaut fatal.
Chacun d'eux au milieu du sang et du carnage,
Maître de son esprit, maître de son courage,
Dispose, ordonne, agit, voit tout en même temps,
Et conduit d'un coup d'œil ces affreux mouvements.
Cependant des Anglais la formidable élite,
Par le vaillant Essex à cet assaut conduite,
Marchait sous nos drapeaux pour la première fois,
Et semblait s'étonner de servir sous nos rois.
Ils viennent soutenir l'honneur de leur patrie,
Orgueilleux de combattre et de donner leur vie
Sur ces mêmes remparts et dans ces mêmes lieux
Où la Seine autrefois vit régner leurs aïeux.
Essex monte à la brèche où combattait d'Aumale;
Tous deux jeunes, brillants, pleins d'une ardeur égale :
Tels qu'aux remparts de Troie on peint les demi-dieux.
Leurs amis tout sanglants sont en foule autour d'eux.
Français, Anglais, Lorrains que la fureur assemble, [ble.
Avançaient, combattaient, frappaient, mouraient ensem-
Ange qui conduisiez leur fureur et leurs bras,
Ange exterminateur, âme de ces combats,

De quel héros enfin prîtes-vous la querelle?
Pour qui pencha des cieux la balance éternelle?
Longtemps Bourbon, Mayenne, Essex et son rival,
Assiégeants, assiégés, font un carnage égal.
Le parti le plus juste eut enfin l'avantage :
Enfin Bourbon l'emporte, il se fait un passage;
Les ligueurs fatigués ne lui résistent plus;
Ils quittent les remparts, ils tombent éperdus.
Comme on voit un torrent, du haut des Pyrénées,
Menacer des vallons les nymphes consternées;
Les digues qu'on oppose à ses flots orageux
Soutiennent quelque temps son choc impétueux :
Mais bientôt, renversant sa barrière impuissante,
Il porte au loin le bruit, la mort et l'épouvante,
Déracine en passant ces chênes orgueilleux
Qui bravaient les hivers, et qui touchaient les cieux;
Détache les rochers du penchant des montagnes,
Et poursuit les troupeaux fuyant dans les campagnes :
Tel Bourbon descendait, à pas précipités,
Du haut des murs fumants qu'il avait emportés;
Tel d'un bras *foudroyant*, *fondant* sur les rebelles,
Il moissonne en *courant* leurs troupes criminelles.
Les Seize avec effroi fuyaient ce bras vengeur,
Égarés, confondus, dispersés par la peur.
Mayenne ordonne enfin que l'on ouvre les portes;
Il rentre dans Paris suivi de ses cohortes.
Les vainqueurs furieux, les flambeaux à la main,
Dans les faubourgs sanglants se répandent soudain.
Du soldat effréné la valeur tourne en rage;
Il livre tout au fer, aux flammes, au pillage.
Henri ne les voit point, son vol impétueux
Poursuivait l'ennemi fuyant devant ses yeux.
Sa victoire l'enflamme, et sa valeur l'emporte;
Il franchit les faubourgs, il s'avance à la porte :
« Compagnons, apportez et le fer et les feux;
« Venez, volez, montez sur ces murs orgueilleux. »

J'ai cité ce morceau dans son entier pour en faire connaître l'effet total; ce qui est la première et la plus importante épreuve de toute composition. Cet effet est assez grand pour vous avoir peut-être dérobé quelques imperfections. Mais il faut tenir compte de tout, et qu'on ne puisse pas nous reprocher la moindre complaisance. Il y a quelques répétitions de mots que l'auteur aurait pu éviter, quelques rimes négligées, comme *heureux* et *orageux*, *grands* et *temps**; la rime doit être plus soignée dans le style soutenu : quelques vers répréhensibles,

Sur ces mêmes remparts, et dans ces mêmes lieux.

Les deux hémistiches de ce vers se ressemblent trop pour le sens et pour la construction.

D'un *cours* précipité sur la brèche ils *s'élancent.*

L'expression est impropre : on ne *s'élance* point *d'un cours.*

Ce que le fer atteint, tombe réduit en poudre.

Le premier hémistiche est vague et prosaïque. L'artillerie ne peut *réduire en poudre* que les fortifications, et non pas leurs défenseurs; et ces mots, *ce que le fer atteint*, ne spécifient pas cette différence. *Ces bombes...... effroyables* et *abominables*, sont ici des rimes parasites. Je n'aime pas non plus que les bombes soient *enfants des troubles de la Flandre;* et dans cet endroit, cette circonstance historique importe peu. C'est là, ce me semble, ne faire aucune grâce aux fautes; mais il est juste aussi d'observer qu'elles ne sont pas de nature à refroidir le style ni à gâter un beau morceau, et ce sont celles-là seules que la saine critique ne doit pas pardonner. Ici les défectuosités sont légères et en petit nombre, et les beautés sont nombreuses et frappantes. Que dit M. Clément de cette description? Il y trouve *une certaine rapidité qui peut passer pour de la chaleur, et en imposer à des yeux superficiels;* mais comme ses yeux ne sont pas *superficiels, ils aperçoivent aisément toute la pauvreté* de ce morceau. Alors il a recours au même artifice dont il se sert partout. Il oublie qu'il est question de style, et répète ce qu'il a déjà répété vingt fois lorsqu'il s'agissait de l'invention. Il voudrait que cet assaut fût plus détaillé, plus circonstancié, plus rempli de faits; et vous vous souvenez que j'ai bien authentiquement reconnu avec tous les connaisseurs que Voltaire s'était trompé en croyant cette abondance de détails descriptifs et dramatiques peu faite pour l'épopée française. Ainsi, par exemple, lorsqu'il met en présence Essex et d'Aumale, il convenait de nous montrer leurs exploits, et Homère, Virgile et le Tasse n'y auraient pas manqué. De même quand il dit,

Jamais le roi, jamais son illustre rival,
N'avaient été si grands qu'en cet assaut fatal,

il eût mieux valu faire voir cette grandeur en action, et la marquer par des traits particuliers. C'est l'esprit de l'épopée, et je crois que Voltaire a eu tort d'imaginer que le nôtre y fût contraire : les peintures guerrières plairont toujours à l'imagination, et l'on connaît ces mots de madame de Sévigné : *Je ne hais pas ces grands coups d'épée.* Mais nous n'en sommes plus là, et il ne faut pas recourir à la même critique quand on ne considère plus l'ouvrage sous le même point de vue. De quoi s'agit-il à présent? Ce n'est plus de l'invention, mais de la poésie de l'épopée. M. Clément a posé en fait que celle de *la Henriade manquait de sublime en tout genre.* Examinons celui des images : cette description en est-elle dépourvue? Je crois l'y voir de tous côtés. M. Clément, à quatre vers près, qu'il qualifie d'*admirables*, ne voit dans tout le reste qu'*un article de gazette.* Peut-être, en y regardant de bien près, y verrons-nous autre chose.

* Cette dernière rime est très-suffisante. M. de la Harpe savait bien que la règle est moins sévère pour les monosyllabes; et d'innombrables exemples de Racine et de Boileau le prouvent assez.

D'abord, je m'intéresse à ce contraste de ce qu'était Paris alors et de ce qu'il est aujourd'hui. Ce détail était nécessaire à la connaissance des lieux; mais l'auteur en a tiré des beautés. Je reconnais tout de suite le poëte quand il me peint

> Ces faubourgs aujourd'hui si pompeux et si grands,
> Que la main de la paix tient ouverts en tout temps,
> D'une immense cité superbes avenues, etc.

Je le reconnais dans ces vers sur les bombes :

> Le salpêtre enfoncé dans ces globes d'airain
> Part, s'échauffe, s'embrase, et s'écarte soudain :
> La mort en mille éclats en sort avec furie *.

Le critique appelle cela *une description didactique.* Elle est très-vive, très-menaçante : tous les effets meurtriers de la bombe y sont rendus avec une progression rapide, qui en est l'imitation fidèle; et le dernier vers surtout,

> La mort en mille éclats en sort avec furie,

est ce que j'appelle du *sublime* d'images. M. Clément, qui demande toujours où est la hardiesse des expressions, n'en aperçoit-il point dans *la mort qui sort en éclats?* Qui l'avait dit? Où pouvait-on le dire ailleurs? Mais cette expression est si juste, elle est si près de la chose même, qu'elle semble toute naturelle; et l'on sait que c'est la perfection des figures. Permis à M. Clément de préférer de beaucoup ces vers de l'Ode sur Namur :

> Et les bombes dans les airs,
> Allant chercher le tonnerre,
> Semblent, tombant sur la terre,
> Vouloir s'ouvrir les enfers.

Mais, quoique ces vers soient de Boileau, quiconque aura étudié la poésie dans Boileau lui-même, sentira que ces vers sont mauvais de tout point. La consonnance de quatre rimes n'est que désagréable et dure, parce qu'elle ne peut avoir aucune intention; mais ce qu'il y a de pis, c'est qu'aucune des circonstances choisies par le poëte ne peint ce que la bombe a de terrible. Qu'importe qu'elle *aille chercher le tonnerre*, ou qu'elle *veuille s'ouvrir les enfers?* M. Clément a beau dire tout seul que *cette peinture est très-riche, très-hardie, très-vraie;* elle est très-froide et très-vague; et lui, qui ne veut jamais voir dans Voltaire que le faste des grands mots, ne s'aperçoit-il pas qu'il n'y a pas ici autre chose? Otez *le tonnerre, les enfers*, et il ne reste rien.

Déterminé à préférer les plus mauvais vers de Boileau aux meilleurs de Voltaire, il oppose à la description des mines que nous venons de voir une autre strophe de la même ode; car il a pour cette ode une prédilection toute particulière, peut-être parce qu'on est fâché que Boileau l'ait faite.

> Dix mille vaillants Alcides,
> Les bordant de toutes parts,
> D'éclairs au loin homicides
> *Font pétiller* leurs remparts;
> Et dans son sein infidèle
> Partout la terre y recèle
> Un feu prêt à s'élancer,
> Qui, soudain perçant son gouffre,
> Ouvre un sépulcre de soufre
> A quiconque ose avancer.

Cette strophe est pleine de fautes palpables. *Dix mille Alcides* est une froide hyperbole, qui n'est point faite pour le style noble. Si les défenseurs de Namur sont tous *des Alcides*, que seront donc ceux qui ont pris la ville? on voit jusqu'où l'exagération peut mener. On a toujours cru louer suffisamment un héros en le nommant *un Alcide*, et voilà que dix mille soldats sont des *Alcides*, et de *vaillants Alcides!* Voltaire s'est servi, dans une épître badine, de la même espèce l'hyperbole, mais bien plus à propos, parce qu'il l'a mise en plaisanterie.

> Bellone va réduire en cendres
> Les courtines de Philisbourg,
> Par cinquante mille Alexandres
> Payés à quatre sous par jour.

On voit aisément ce qu'il y a de sel et de gaieté dans ces *Alexandres à quatre sous par jour*. C'est ainsi que les choses n'ont de valeur que suivant la place où elles sont. *Font pétiller* est prosaïque et faible, quoique M. Clément loue cette expression. Il a raison de louer celle *d'éclairs au loin homicides;* c'est tout ce qu'il y a de bon dans cette strophe. Mais on ne conçoit pas pourquoi il s'extasie sur le *sépulcre de soufre*, qui, selon lui, vaut mieux tout seul que toute la description de Voltaire. *Il est*, dit-il, *cent fois plus hardi, plus poétique, plus profond; c'est une expression neuve et de génie.* Parlez-moi de la haine pour exalter un écrivain, quand il s'agit d'en déchirer un autre. Mais un *sépulcre de soufre* n'est pas plus extraordinaire qu'un *sépulcre de feu*, qu'on a dit cent fois. Il s'en faut bien que cette figure commune puisse excuser, surtout dans des vers lyriques, cette chute misérable, *à quiconque ose avancer*, qui gâterait la meilleure strophe. La description des mines dans Voltaire n'est pas aussi parfaite que celle de la bombe; mais elle est fort belle, et les deux derniers vers,

> Des bataillons entiers par ce nouveau tonnerre,
> Emportés, déchirés, engloutis sous la terre,

sont bien d'un autre effet que *le sépulcre de soufre*, et valent mieux que toute la strophe.

* Ces vers ont été changés par Voltaire dans les dernières éditions, peut-être d'après les critiques de Clément.

Je ne dirai rien de ceux où l'auteur a fait si habilement contraster le silence meurtrier du choc aux armes blanches avec le fracas de l'artillerie. Le critique lui-même les admire : on ne peut rien ajouter à cet hommage. En récompense, il ne voit qu'*une réflexion philosophiquement triviale* dans cet autre contraste, si naturellement amené, de notre manière de combattre et de celle des anciens. Ce sont pourtant ces sortes de contrastes qui varient l'uniformité du ton descriptif, et l'auteur y a répandu cet intérêt qui fait le principal mérite des réflexions.

Vous avez entendu avec admiration ces vers :

L'enfer est sous leurs pas, la foudre est sur leurs têtes;
Mais la gloire à leurs yeux vole à côté du roi;
Ils ne regardent qu'elle, etc.

C'est réunir le sublime des images et celui de la pensée. Le premier vers, tout brillant qu'il est, n'est point une antithèse de mots, n'est point au delà de la vérité. Il est impossible de peindre plus poétiquement des soldats qui marchent sur un terrain miné, tandis que le canon des remparts tonne sur eux. M. Clément dit que ce vers est d'*un enthousiasme exalté, et que la réflexion qui le suit devient puérile et mesquine à la suite d'un vers emphatique, et recommence à nous glacer de plus belle.* Je ne saurais me résoudre à prouver que ces vers,

Mais la gloire à leurs yeux vole à côté du roi;
Ils ne regardent qu'elle, etc.

ne sont pas une *réflexion*, et encore moins une *réflexion qui glace*. Que dire des autres critiques du même morceau ?

Henri vole à leur tête et monte le premier.
Il monte; il a déjà, de ses mains triomphantes,
Arboré de ses lis les enseignes flottantes.

Vous avez sans doute été frappés de la rapidité et de l'énergie de cette répétition,

Et monte le premier.
Il monte, etc.

On voit le héros sur la brèche. Le critique a la discrétion de n'en pas parler; mais, avec un peu d'adresse, il trouve le moyen de donner un sens ridicule aux vers suivants :

Les ligueurs devant lui demeurent pleins d'effroi :
Ils semblaient respecter leur vainqueur et leur roi;
Ils cédaient; mais Mayenne à l'instant les ranime;
Il leur montre l'exemple, il les rappelle au crime.
Leurs bataillons serrés pressent de toutes parts
Ce roi dont ils n'osaient soutenir les regards.

Il s'écrie : *Quel contraste puéril! Ils pressent le roi de toutes parts sans oser le regarder!* Ah! pour ce coup, où est la bonne foi? S'il y avait, *ils pressent* ce roi *dont ils n'osent* soutenir les regards, il y aurait contradiction. Mais quand l'un des deux verbes exprime une chose présente, *ils pressent*, et l'autre une chose passée, *dont ils n'osaient*, il est de toute évidence que ces mêmes hommes qu'on vient de nous représenter interdits un moment à l'aspect de leur roi sur la brèche, ensuite ranimés par leur chef, *pressent* actuellement de toutes parts celui *dont* tout à l'heure *ils n'osaient soutenir les regards*. Le sens est d'une telle clarté, que le critique dirait lui-même, si la conscience pouvait parler : Vraiment, je ne m'y suis pas trompé, mais j'aurais bien voulu que les autres s'y trompassent.

C'est ainsi qu'il fait semblant de ne pas concevoir ce vers :

Ils semblaient respecter leur vainqueur et leur roi.

« *N'est-il pas ridicule*, dit-il, que des ligueurs acharnés contre un roi qu'ils ne veulent pas reconnaître, le respectent au moment qu'il leur *apporte la mort?* »

Il n'ignore pourtant pas qu'il n'est point du tout incroyable que l'aspect d'un roi tel que Henri IV, les armes à la main, et monté le premier sur la brèche, étonne un moment des sujets rebelles. Il y a tant d'exemples d'une impression semblable, produite seulement par la bravoure et l'audace, sans y joindre l'idée de la présence d'un roi! Ce que dit Racine de l'effet que produit sur les Romains la présence de Mithridate est bien plus fort :

A l'aspect de ce front, dont la noble fureur
Tant de fois dans leurs rangs répandit la terreur,
Vous les eussiez vus tous, retournant en arrière,
Laisser entre eux et nous une large carrière;
Et déjà quelques-uns couraient épouvantés
Jusque dans les vaisseaux qui les ont apportés.

M. Clément n'a pas pu oublier cet exemple, car il le rapporte lui-même quelques pages plus haut, pour l'opposer, je ne sais pourquoi, au récit de la mort de Coligny. Il aurait dû dire aussi : N'est-il pas ridicule que l'aspect d'un roi tant de fois vaincu fasse reculer une armée, et une armée de Romains? Mais ce roi, c'est Mithridate; et l'on sait ce que peut un grand nom sur l'imagination des hommes. M. Clément le sait fort bien, et trouve tout simple dans Racine ce qu'il trouve ridicule dans Voltaire.

Il y a deux comparaisons dans le morceau qui nous occupe : la première est rendue en deux vers, et n'en est que plus belle. Le poëte dit des assiégeants, qui tour à tour sont maîtres des remparts et en sont repoussés :

Pareils à l'Océan poussé par les orages,
Qui couvre à chaque instant et qui fuit ses rivages.

Le critique passe sous silence cette comparaison : c'est qu'elle joint le sublime d'images à la plus grande justesse d'idées. Peut-on mieux représenter que par le mouvement alternatif des flots l'espèce de flux et reflux des assiégeants et des assiégés, qui se dispu-

tent un terrain qu'ils gagnent et perdent successivement?

Je trouve un moment après, dans le même chant, une comparaison encore plus rapide, et peut-être encore plus belle. A l'instant où Henri IV, maître des faubourgs, est près d'escalader la place, saint Louis se présente à lui, et lui demande s'il veut détruire son propre héritage. Cette fiction, très-bien placée, termine dignement cette magnifique description que vous avez entendue. Il ne fallait pas moins que cette apparition pour arrêter Henri IV, tout bouillant encore du combat et de la victoire.

.... A ces accents plus forts que le tonnerre,
Le soldat s'épouvante, il embrasse la terre,
Il quitte le pillage : Henri, plein de l'ardeur
Que le combat encore enflammait dans son cœur,
Semblable à l'Océan qui s'apaise et qui gronde :
O fatal habitant de l'invisible monde,
Que viens-tu m'annoncer, etc.

Si M. Clément ne nous avait démontré qu'il n'y a point de *sublime* dans *la Henriade*, j'avouerais que l'opposition si heureuse et si vraie de ces deux mots, qui *s'apaise et qui gronde*, me paraît vraiment *sublime*; et quel goût exquis de n'avoir admis qu'une comparaison si courte et en même temps si juste, dans un moment où la vivacité du récit ne comportait rien qui l'arrêtât! Un goût non moins sûr lui a dicté cette autre comparaison bien différente, où il s'agissait de rassembler la longue résistance des assiégés, la violence des efforts qu'avait faits le roi pour les vaincre, et enfin l'impétuosité du dernier choc qui les avait renversés. Le rapport de toutes ces circonstances se fait sentir dans la comparaison du torrent et dans les diverses parties de la nombreuse période * où elle est détaillée :

Comme on voit un torrent, du haut des Pyrénées,
Menacer des vallons les nymphes consternées :
Les digues qu'on oppose à ses flots orageux
Soutiennent quelque temps son choc impétueux ;
Mais bientôt, renversant sa barrière impuissante,
Il porte au loin le bruit, la mort et l'épouvante ;
Déracine en passant ces chênes orgueilleux
Qui bravaient les hivers et qui touchaient les cieux ;
Détache les rochers du penchant des montagnes,
Et poursuit les troupeaux fuyant dans les campagnes.

Ce torrent qui a franchi les obstacles court dans ces derniers vers aussi rapidement que le vainqueur descend du haut des murs, et poursuit les vaincus. Mais nous sentirons bien mieux le mérite de cette comparaison quand M. Clément nous en aura dit son avis. D'abord il n'y trouve, *ni rapidité, ni vigueur, ni harmonie, pas même de l'élégance*.

« *Quelle froideur*, dit-il, *dans ces vers !*

Les digues qu'on oppose à ses flots orageux
Soutiennent quelque temps son choc impétueux.

Ce style *flasque et coupé n'a aucune convenance : je voudrais là un torrent d'harmonie; je voudrais des vers enchaînés, et se précipitant les uns sur les autres.* »

Observez, je vous prie, qu'il veut *précipiter* les vers *les uns sur les autres* quand le torrent ne se *précipite* pas encore; qu'il veut faire courir les vers quand le torrent lutte contre les digues. Voltaire, qui en savait un peu davantage, a ralenti et coupé à dessein la marche des premiers vers, sans pourtant les rendre *flasques*; il y a marqué l'effort : et quant aux derniers, il leur a donné une marche progressivement accélérée jusqu'à la fin. De plus, il a indiqué tous les rapports principaux : les chênes que le torrent *déracine*, les *roches* qu'il *détache*, rappellent les chefs, Mayenne et d'Aumale, entraînés dans la déroute générale; et les *troupeaux fuyant dans les campagnes*, c'est la multitude qui fuit épouvantée. Mais ce qui est plus curieux que tout le reste, c'est la manière dont M. Clément veut corriger les vers de Voltaire. Au lieu de cette superbe expression, *déracine en passant*, qui peint si bien la force du torrent, devenue supérieure à tout, il voudrait qu'il y eût *déracine en tombant*, parce qu'*en passant* lui *paraît trop faible*, et qu'*en tombant vaut mieux pour l'harmonie*. Les corrections de M. Clément sont beaucoup plus amusantes que ses critiques, et heureusement nous en aurons encore.

Vous aurez sans doute remarqué, messieurs, cette expression si heureuse, *il moissonne en courant, etc.*, qui semble correspondre à celle de la comparaison, *déracine en passant*; et la rapidité imitative de ce vers, *venez, volez, montez, etc.*, où l'auteur a jouté contre un vers fameux de *l'Énéide* [1] (IX, 37).

On voit que je n'ai pas eu besoin de parcourir toute *la Henriade*, et qu'il ne m'a fallu qu'un seul morceau pour y trouver différentes espèces de *sublimes*. Cette méthode d'analyser un morceau d'une certaine étendue, pour y chercher la manière d'écrire de l'auteur, est la plus sûre de toutes, parce qu'il est presque impossible qu'un grand écrivain fasse cent vers de suite sans y mettre l'empreinte de son talent. Il faut en conclure que M. Clément ne doute de rien, puisqu'il a risqué cette épreuve, et qu'il a transcrit le même morceau pour prouver que Voltaire était *très-médiocrement partagé du talent poétique*. Il devait s'attendre qu'auprès des lecteurs judicieux la citation seule serait une réponse à l'injustice. Aussi cet exemple et celui de ses prédécesseurs ont du moins appris aux critiques qui ont mar-

* La Harpe aura voulu dire, *de la période nombreuse*. On ne dit pas une *nombreuse* période, comme on dit une *nombreuse* assemblée.

[1] *Ferte citi ferrum, date tela, ac scandite muros.*

ché depuis dans la même route, à ne plus se heurter à cet écueil. Quand ils ont pris le parti de nier le talent d'écrire à celui qui le possède, de démentir le public sur un ouvrage estimé, ils se répandent en expressions vagues de censure et de dénigrement; mais ils ne s'exposent plus à citer, je ne dis pas des morceaux entiers, mais seulement dix vers de suite ou vingt lignes de prose; ils ne s'engagent pas davantage dans des détails critiques qui pourraient les compromettre un peu; ils sont aussi réservés sur cet article que hardis dans les assertions et diffus dans les injures.

Je ne m'étendrai point sur bien d'autres morceaux qui m'offriraient le même résultat, et je me borne aussi à vous rappeler un morceau fameux que j'ai cité ailleurs devant vous, et sur lequel tous les amateurs du vrai beau se sont arrêtés, parce qu'il est d'une poésie originale, et que l'auteur a eu le premier la gloire de développer en vers *sublimes* des vérités physiques et même mathématiques. Je veux dire celui du septième chant, où la sphère de Copernic, et la révolution du soleil sur son axe, et l'attraction de Newton, sont clairement exprimées, et revêtues des plus magnifiques couleurs. M. Clément dit que ce vers qui le termine,

Par delà tous ces cieux, le Dieu des cieux réside,

est *un peu sublime;* pour tout le reste *c'est un attirail algébrique, ce sont des guenilles géométriques, qui donnent à la poésie une figure scolastique et sauvage.* J'avoue, pour moi, que ces *guenilles* me paraissent une richesse.

Quant au sublime dans les mouvements pathétiques, il y en a dans *la Henriade*; mais moins que de tout autre. La raison en a été indiquée d'avance par le défaut de situations dramatiques où ce *sublime* puisse entrer. Nous le retrouverons cependant en quelques endroits, dans celui de la mort de Coligny, dans celui où Henri IV nourrit sa capitale rebelle, dans celui où il pardonne à ses ennemis vaincus à Ivry. Ces morceaux passeront tout à l'heure sous nos yeux, quoique considérés sous d'autres rapports, et en réponse à d'autres critiques.

Pour ce qui est du style *sublime* dans les pensées et dans les expressions, il s'en est déjà offert plus d'un exemple dans les précédentes citations : à présent, parmi ceux que je pourrais y joindre, je choisirai de préférence ceux que M. Clément m'a désignés par sa critique. Lorsque le Très-Haut daigne répondre aux doutes de Henri IV sur le sort réservé, dans un autre monde, aux peuples que le christianisme n'a pas éclairés, le ton du poëte n'est-il pas proportionné à la grandeur du sujet?

Tandis que du héros la raison confondue
Portait sur ce mystère une indiscrète vue,
Au pied du trône même une voix s'entendit :
Le ciel s'en ébranla, l'univers en frémit.
Ses accents ressemblaient à ceux de ce tonnerre,
Quand du mont Sinaï Dieu parlait à la terre.
Le chœur des immortels se tut pour l'écouter,
Et chaque astre en son cours alla le répéter.

Je rappellerai encore cette description du même chant, que bien des gens préfèrent à celle de Virgile, avec raison, ce me semble, puisque le poëte latin ne met à l'entrée des enfers que les maux attachés à la condition humaine, et qui conduisent à la mort, tels que la faim, la douleur, la pauvreté, la vieillesse; au lieu que le poëte français y place les vices, fléaux plus honteux, plus terribles, et plus dignes d'être aux portes des enfers.

Là gît la sombre Envie, à l'œil timide et louche,
Versant sur des lauriers les poisons de sa bouche;
Le jour blesse ses yeux dans l'ombre étincelants;
Triste amante des morts, elle hait les vivants :
Elle aperçoit Henri, se détourne et soupire.
Auprès d'elle est l'Orgueil, qui se plaît et s'admire;
La Faiblesse au teint pâle, aux regards abattus,
Tyran qui cède au crime et détruit les vertus;
L'Ambition sanglante, inquiète, égarée,
De trônes, de tombeaux, d'esclaves entourée;
La tendre Hypocrisie, aux yeux pleins de douceur,
(Le ciel est dans ses yeux, l'enfer est dans son cœur);
Le Faux-Zèle étalant ses barbares maximes;
Et l'Intérêt enfin, père de tous les crimes.

Ce dernier trait achève parfaitement cette peinture, où chaque trait réunit l'énergie à la justesse. Le critique prétend que l'auteur a fort affaibli le caractère de l'Envie par ce vers :

Triste amante des morts, elle hait les vivants.

Il soutient que le caractère de l'Envie est de *ménager les vivants, et de déchirer les morts*. On a cru jusqu'ici le contraire; et les paradoxes de M. Clément sont aussi extraordinaires en morale qu'en littérature.

Il est assez content de ce vers sur l'Hypocrisie :

Le ciel est dans ses yeux, l'enfer est dans son cœur.

Mais il le revendique pour Sarrazin, qui a dit :

L'Espagnol est à nous, et ce peuple hypocrite
Donne ses yeux au ciel, et son âme au Cocyte.

Aussi affirme-t-il que Sarrazin *avait bien plus de goût que Voltaire pour la grande poésie.* Il en dit autant du père le Moine; et quand Voltaire dit, en commençant le récit des massacres de la Saint-Barthélemy,

Cependant tout s'apprête, et l'heure est arrivée
Qu'au fatal dénoûment la reine a réservée,

il regrette la *force poétique* de ces deux vers du père le Moine sur les *Vêpres siciliennes :*

Quand du Gibel ardent les noires Euménides
Sonneront de leurs cors ces vêpres homicides.

C'est assurément une belle chose que les *Furies qui sonnent vêpres*, et qui les sonnent avec un *cor*. Mais si l'auteur de *la Henriade* avait fait *sonner* par les *Furies* la grosse cloche du Palais, je crois que M. Clément lui-même se serait un peu moqué de lui.

C'est aussi dans les comparaisons que peut briller le plus la poésie d'expression; et celles de *la Henriade* joignent à l'éclat des couleurs la plus grande exactitude de dessin. C'est une des parties de l'ouvrage où l'auteur a montré à la fois le plus d'imagination et d'esprit. La plupart de ses comparaisons sont aussi justes que neuves : l'idée lui appartient, comme l'expression. Quelquefois il les redouble, à l'exemple d'Homère et de Virgile, et il en trouve de nouvelles après eux : c'est une preuve d'invention en ce genre, et une réponse au reproche de stérilité poétique qu'on lui a fait injustement. Veut-il peindre l'impétueuse activité de d'Aumale se signalant par de fréquentes sorties :

.... Sans relâche il fond dans la campagne :
Tantôt dans le silence, et tantôt à grand bruit,
A la clarté des cieux, dans l'ombre de la nuit,
Chez l'ennemi surpris, portant partout la guerre,
Du sang des assiégeants son bras couvrait la terre.
Tels du front du Caucase ou du sommet d'Athos,
D'où l'œil découvre au loin l'air, la terre et les flots,
Les aigles, les vautours, aux ailes étendues,
D'un vol précipité fendant les vastes nues,
Vont dans les champs de l'air enlever les oiseaux,
Dans les bois, sur les prés, déchirent les troupeaux,
Et dans les flancs affreux de leurs roches sanglantes
Remportent à grands cris ces dépouilles vivantes.

Ces deux derniers vers sont dignes de Virgile, pour l'harmonie expressive et le choix des épithètes.

Lorsque, dans une de ces sorties, d'Aumale est repoussé et contraint de fuir avec les siens, le poëte, qui proportionne toujours aux circonstances le plus ou moins d'étendue de ses comparaisons, en emploie une de trois vers pour caractériser la fuite de d'Aumale.

D'Aumale est avec eux dans leur fuite entraîné :
Tel que du haut d'un mont de frimas couronné,
Au milieu des glaçons et des neiges fondues,
Tombe et roule un rocher qui menaçait les nues.

Cette inversion imitative, *tombe et roule un rocher*, est d'un très-bel effet.

On en peut dire autant de ces vers où il peint le silence d'une grande assemblée devant Potier :

. . . . . . On murmure, on s'empresse,
On l'entoure, on l'écoute, et le tumulte cesse :
Ainsi dans un vaisseau qu'ont agité les flots,
Quand l'air n'est plus frappé des cris des matelots,
On n'entend que le bruit de la proue écumante,
Qui fend d'un cours heureux la mer obéissante.

Ces deux derniers vers semblent imiter, autant qu'il est possible, le mouvement et le bruit uniforme d'un vaisseau dans une mer calme.

Essex combattant parmi les Français fournit au poëte une comparaison aussi agréable qu'éclatante :

Essex avec éclat paraît au milieu d'eux,
Tel que dans nos jardins un palmier sourcilleux,
A nos ormes touffus mêlant sa tête altière,
Paraît s'enorgueillir de sa tige étrangère.

La comparaison du cheval n'a pas, comme celles que je viens de citer, l'honneur de la nouveauté; elle est empruntée de Virgile. Elle n'a pas la même richesse d'expression. Eh ! qui pourrait l'avoir ? Mais quel feu et quelle brillante rapidité dans la marche de ces vers !

Tel qu'échappé du sein d'un riant pâturage,
Au bruit de la trompette animant son courage,
Dans les champs de la Thrace un coursier orgueilleux,
Indocile, inquiet, plein d'un feu belliqueux,
Levant les crins mouvants de sa tête superbe,
Impatient du frein, vole et bondit sur l'herbe;
Tel paraissait Egmont, etc.

Ce morceau est fait de verve : le poëte s'élance comme le coursier. Quelques critiques ont blâmé le redoublement des épithètes. Ils ne se sont pas aperçus qu'elles peignaient fidèlement le mouvement continuel et la bouillante inquiétude de l'animal guerrier. On a fait depuis, dans notre langue, de très-belles descriptions du cheval, d'après celles des anciens, et on a même lutté assez heureusement contre eux dans les tournures poétiques; mais on n'a pas, ce me semble, égalé les vers de Voltaire pour l'effet et la vérité. M. l'abbé Delille, par exemple, bien digne de soutenir ce parallèle, a dit :

D'une épaisse crinière il fait bondir les flots.

Cette expression est savamment figurée; elle est d'invention; il n'y en a point dans ce vers,

Levant les crins mouvants de sa tête superbe;

mais, si je ne me trompe, *les crins mouvants* et *la tête superbe* montrent davantage le cheval; ce qui prouve que quelquefois l'expression simple est d'un effet plus sensible que les plus belles figures. Qu'on y prenne garde, et l'on verra que les *flots* de la *crinière* qui *bondissent* sont une métaphore très-juste, qui compare le mouvement des crins à celui des flots; elle attire toute l'attention : le vers de Voltaire la fixe sur l'air de tête et le caractère du coursier; et chacun d'eux a fait ce qu'il devait faire. Pourquoi ? C'est que l'un traduisait la description physique du cheval dans *les Géorgiques*, et l'autre imitait de *l'Énéide* la peinture du coursier qui vole pour la première fois aux combats.

Mais Voltaire a pris le ton d'Homère lui-même

quand il s'agit de rendre le choc de deux armées par une comparaison qui rappelle toute la grandeur de l'objet.

Sur les pas des deux chefs, alors en même temps
On voit des deux partis voler les combattants.
Ainsi, lorsque des monts séparés par Alcide,
Les aquilons fougueux fondent d'un vol rapide,
Soudain les flots émus de deux profondes mers
D'un choc impétueux s'élancent dans les airs,
La terre au loin gémit, le jour fuit, le ciel gronde,
Et l'Africain tremblant craint la chute du monde.

Ce dernier vers est *sublime*. Ces sortes d'oppositions qui terminent une comparaison par une circonstance plus grande que toutes les autres, sont dans la manière du chantre de *l'Iliade :* et Voltaire a su la prendre ici sans rien emprunter au poëte. Cette même manière se retrouve quand il compare les ligueurs, qui à la journée d'Ivry, attaquent de toutes parts Henri IV, à des chiens qui poursuivent un sanglier :

Tels qu'au fond des forêts précipitant leurs pas,
Ces animaux hardis, nourris pour les combats,
Fiers esclaves de l'homme, et nés pour le carnage,
Pressent un sanglier, en raniment la rage;
Ignorant le danger, aveugles, furieux,
Le cor excite au loin leur instinct belliqueux;
Les antres, les rochers, les monts en retentissent, etc.

On a observé que plusieurs des traits de cette comparaison pourraient convenir aux chevaux, comme aux chiens de chasse. Cette remarque est juste, mais elle est bien sévère. Ce défaut très-léger ne tient qu'à la difficulté de faire entrer le mot de *chiens* dans la langue épique; car, d'ailleurs, tous les traits de la description convenant à ces derniers, ce ne serait pas un inconvénient qu'ils pussent aussi s'appliquer aux chevaux dans la comparaison comme dans la réalité, si l'on avait pu, en se servant du mot de *chiens*, prévenir toute méprise dès les premiers vers : ce qui n'empêche pas que cette comparaison ne soit fort belle.

En voici une où il a arraché l'admiration, même à ses détracteurs : il s'agit de d'Aumale, qui, au moment de la déroute d'Ivry, est prêt à se jeter de désespoir dans les bataillons ennemis, et qui suit, quoique à regret, l'ordre que lui donne Mayenne de rallier les vaincus et d'assurer leur retraite.

D'Aumale, en l'écoutant, pleure et frémit de rage.
Cet ordre qu'il déteste, il va l'exécuter;
Semblable au fier lion qu'un Maure a su dompter,
Qui, docile à son maître, à tout autre terrible,
À la main qu'il connaît soumet sa tête horrible,
Le suit d'un air affreux, le flatte en rugissant,
Et paraît menacer même en obéissant.

Vous voyez ici partout le *sublime* des expressions, qui empruntent leur force de leur opposition combinée avec celle des idées. Cette comparaison est au nombre des plus belles qui existent dans aucune langue, et l'auteur ne la doit qu'à lui, ainsi que cette autre d'un genre tout différent, et qui se sent de ce goût pour les connaissances physiques que Voltaire sut accorder le premier avec les arts de l'imagination. Elle offre, d'ailleurs, l'occasion de rappeler une description qui était très-difficile dans notre langue, et qui est imitée en partie du Tasse; c'est celle du combat de Turenne contre d'Aumale, l'un des morceaux où le poëte a fait voir avec quelle facilité il savait tout exprimer en vers :

Tout ce qu'ont pu jamais la valeur et l'adresse,
L'ardeur, la fermeté, la force, la souplesse,
Parut des deux côtés en ce choc éclatant.
Cent coups étaient portés et parés à l'instant.
Tantôt avec fureur l'un d'eux se précipite;
L'autre, d'un pas léger, se détourne et l'évite;
Tantôt plus rapprochés, ils semblent se saisir.
Leur péril renaissant donne un affreux plaisir;
On se plaît à les voir s'observer et se craindre,
Avancer, s'arrêter, se mesurer, s'atteindre;
Le fer étincelant, avec art détourné,
Par de feints mouvements trompe l'œil étonné.
Telle on voit du soleil la lumière éclatante
Briser ses traits de feu dans l'onde transparente,
Et se rompant encor, par des chemins divers,
De ce cristal mouvant, repasser dans les airs.

Comme il n'y a personne qui, même en ignorant les principes de la réfraction de la lumière, n'en ait cent fois observé les effets dans l'eau, ne doit-on pas savoir gré à l'auteur d'avoir rendu, par une image si juste et si frappante, le jeu de l'escrime, qui, dans un clin d'œil, dérobe et fait reparaître le fer aux yeux du spectateur? Exprimer avec une clarté si élégante des objets que jusque-là la poésie * n'avait pas osé toucher, ce n'est pas, comme on l'a si faussement prétendu, la sacrifier à la philosophie; c'est enrichir et étendre le domaine de l'une et de l'autre par une alliance dont elles doivent remercier le talent.

Si la comparaison d'Aréthuse n'est pas si neuve, si l'on en trouve l'idée dans une strophe de Malherbe, il suffit de citer les deux auteurs pour montrer combien l'un est supérieur à l'autre; et dans ce cas, l'emprunt est plus glorieux que la propriété. Malherbe avait dit (*Ode au duc de Bellegarde*) :

Tel que, d'un effort difficile,
Un fleuve au travers de la mer,
Sans que son goût devienne amer,
Passe d'Élide en la Sicile :
Ses flots, par moyens inconnus,
En leur douceur entretenus,
Aucun mélange ne reçoivent,
Et dans Syracuse arrivant,
Sont trouvés de ceux qui les boivent
Aussi peu salés que devant **.

* La Harpe, dit M. Patin, entend sans doute la poésie française, car cette comparaison est empruntée à Virgile (*Enéide*, VIII, 22).

** Cette comparaison, dit M. le Clerc, n'appartient ni à

Qu'importe d'avoir été instruit de cette merveille de la nature pour en tirer de si détestables vers? Tout le monde a pu le savoir comme Malherbe; mais le mérite de l'application appartient à celui qui a dit avec tant de grâce et d'élégance, en parlant de la vertu de Mornay, incorruptible dans la corruption des cours :

Belle Aréthuse, ainsi ton onde fortunée
Roule, au sein furieux d'Amphitrite étonnée,
Un cristal toujours pur et des flots toujours clairs,
Que jamais ne corrompt l'amertume des mers.

Après avoir montré combien *la Henriade* offre de beautés de style, et dont l'auteur n'est redevable qu'à lui-même, il faut encore considérer la versification en général; et à mesure que je repousserai les reproches injustes qu'elle a essuyés, les vers mêmes qu'on a critiqués seront encore la meilleure réponse aux censeurs : sur quoi l'on peut observer que ce procédé que je suis constamment ne peut jamais avoir lieu que lorsqu'il s'agit d'un bon écrivain; avec tout autre il serait impraticable.

Voltaire quelquefois prodigue l'antithèse, et l'on s'est hâté d'affirmer qu'il la prodiguait partout indifféremment, et qu'elle était le principal ornement, le principal caractère de son style. Cela n'est pas, et j'en puis donner une preuve bien sensible : c'est que, dans les morceaux étendus que j'ai eu occasion de citer, vous n'en avez aperçu que l'usage, et nullement l'abus. En effet, ce n'est guère que dans les portraits où la pensée domine qu'il lui arrive d'abuser de cette figure, belle en elle-même, mais facile, et qui par conséquent n'est louable que lorsqu'elle est employée avec choix et avec réserve et qu'elle frappe l'esprit par des résultats lumineux et des contrastes importants. Il y a beaucoup d'occasions où le sujet la présente naturellement, et alors elle n'a rien de répréhensible; en un mot, il en est de cette figure à peu près comme de toutes les autres, tout dépend de l'emploi et de la mesure. Dès qu'on y aperçoit la recherche ou l'excès, elle est vicieuse : si elle tient à la nature même des objets, elle est estimable, à moins que l'auteur ne s'y arrête trop longtemps. Je ne saurais trop répéter qu'en fait de goût il faut surtout se méfier de la trop grande généralité des principes : elle est le plus souvent le charlatanisme de la mauvaise doctrine, ou le masque imposant de l'ignorance. Hors un petit nombre de règles générales, convenues dans tous les temps, applicables partout, et fondées sur le bon sens, qui est la base de tous les arts d'imitation, tout le reste est un composé d'idées mixtes et de nuances délicates, qu'il est très-aisé et très-commun de confondre; et la saine critique, qui consiste à les distinguer, n'en peut venir à bout que par une analyse exacte. Omettez une seule circonstance, et vous pourrez, avec un axiome mal appliqué, condamner ce qu'il y a de meilleur, et approuver ce qu'il y a de plus mauvais : c'est là toute la science des faux critiques. Ils partent toujours d'un exposé qui n'est que partiel, et par conséquent trompeur; ils dissertent ensuite à perte de vue, et le lecteur inattentif, qui n'a pas aperçu la première fraude ou la première omission, est tout prêt à croire qu'ils ont raison, parce qu'en effet leurs conséquences seraient justes, si leur exposé était vrai. De là vient aussi qu'ils ont toujours à la bouche des généralités vagues qui leur servent ou à inculper, ou à louer à tort et à travers, et qu'ils ne redoutent rien tant que la méthode analytique, parce qu'il leur est impossible d'y résister. Elle ramène la lumière; et ils ne savent combattre que dans les ténèbres : semblables aux fantômes qui ne font jamais peur que la nuit, et qui disparaissent aux approches du jour.

M. Clément, qui a entassé des volumes de critiques sur *la Henriade*, s'écriera peut-être qu'on ne peut pas lui reprocher d'avoir évité l'analyse.

Mais, comme elle consiste à exposer les objets sous toutes les faces, on lui répondra que c'est précisément ce qu'il a évité avec le plus grand soin, et même que sa prolixité et sa diffusion ne sont jamais qu'un moyen de plus pour faire prendre le change au lecteur. Presque toujours il prouve très-longuement ce que personne ne conteste; et c'est pour faire oublier ce dont il s'agit; en sorte qu'on pourrait lui répondre : Je vous accorde tout ce que vous venez de dire, excepté ce qu'il fallait prouver. Il s'épuise, par exemple, contre l'abus de l'antithèse, et personne ne justifie cet abus; mais, après avoir dit que c'est le *vice général de la Henriade, et qu'il y règne depuis le commencement jusqu'à la fin*, il fallait prendre quelques morceaux d'une certaine étendue, et faire voir qu'elle y revient trop souvent, et mal à propos. Mais que fait-il? il cite une trentaine de vers épars dans tout le poëme, ce qui par conséquent ne prouve nullement l'accumulation; et de plus, ces antithèses, à la place où elles sont, n'ont rien de ce qui peut en faire un défaut, et souvent même sont une beauté. Ensuite il rapporte trois

Voltaire ni à Malherbe; elle est de saint Grégoire de Nazianze :

Θὕτω διεξῄειμεν ἥσυχον βίον·
Πηγή τις, 'οἶμαι, πόντιος καθ' ὑδάτων
Γλυκεῖα πικρῶν, ὥσπερ οὖν νομίζεται.

Je présume que Voltaire en avait pris l'idée du *Traité des Études* de Rollin, livre II, *de la Poésie*, chap. II, art. 3; et Rollin l'avait probablement traduite de l'original, comme il traduit souvent les anciens sans en avertir. Il s'agit ici de saint Basile et de saint Grégoire son ami, vivant dans la vertu au milieu de la corruption d'Athènes. »

ou quatre endroits où elles sont en effet multipliées, mais c'est principalement dans des portraits; et personne n'ignore que c'est là que les plus grands écrivains l'ont placée de préférence. Elle étincelle dans les portraits tracés par Salluste, Tacite, Patercule, Tite-Live lui-même : et ces portraits sont admirés. C'est que l'antithèse est une figure de pensée, et ce sont les écrivains penseurs qui en ont fait l'usage le plus heureux. Ceux qui avaient plus d'esprit que de talent et de goût l'ont portée jusqu'à l'abus, comme Pline et Sénèque. Je sais bien que le style des meilleurs prosateurs n'est pas le modèle de celui de l'épopée : aussi je conviens qu'en plusieurs endroits Voltaire a trop fait briller l'antithèse. Mais d'abord ces endroits se réduisent à un petit nombre : partout ailleurs elle est placée de manière à ne blesser aucune convenance. Ensuite il ne fallait pas dire que l'antithèse est la *ressource des esprits dénués de vigueur*. Les historiens que je viens de citer n'en manquaient pas, je crois; et s'il s'agit des poëtes, Corneille, l'un des esprits les plus vigoureux qui aient existé; Corneille, que M. Clément oppose continuellement à Voltaire, qu'il lui met à tout moment sous les yeux, comme le plus grand modèle de poésie en tout genre, qu'enfin il élève au-dessus de tout, peut-être parce que Voltaire ne lui a pas tout accordé, Corneille est rempli d'antithèses, et beaucoup plus que Voltaire dans ses tragédies. Quand ces antithèses sont belles, elles prouvent dans Corneille la force de la pensée, et non la *faiblesse ;* et quand elles ne sont que la répétition d'une tournure facile, elles ne prouvent que le défaut de travail et de goût. En général, la nature morale offre à la réflexion une foule de contrastes : la perfection, qui veut choisir, s'empare des plus frappants, de ceux qui tiennent de plus près au sujet; une composition moins sévère en admet ou en recherche une quantité d'indifférents, ou même de frivoles, qui donnent au style une tournure uniforme et fatigante. Voilà ce qui est vrai en théorie : venons aux preuves de détail.

> De tous ses favoris, Mornay seul l'accompagne;
> Mornay, son confident, mais jamais son flatteur;
> Trop vertueux soutien du parti de l'erreur,
> Qui, signalant toujours son zèle et sa prudence,
> Servit également son Église et la France.

Jusqu'ici le piquant de l'antithèse n'est point trop ressenti; il se cache sous une construction simple et ferme.

> Censeur des courtisans, mais à la cour aimé;
> Fier ennemi de Rome, et de Rome estimé.

Ces deux derniers vers, en renouvelant la même figure, en amènent l'abus : ici l'opposition est trop affectée, et l'antithèse joue trop sur les mêmes mots. Les deux vers ont l'air d'être symétrisés l'un sur l'autre : c'est un défaut dans toute composition grave, et surtout dans l'épopée, parce qu'un travail trop petit ne s'accorde pas avec de grands objets.

La même affectation se remarque dans ces vers :

> Ces ministres, ces grands, qui tonnent sur nos têtes,
> Qui vivent à la cour, au milieu des tempêtes,
> *Oppresseurs, opprimés, fiers, humbles* tour à tour,
> Tantôt l'horreur du peuple, et tantôt *leur amour*.

C'est amasser des antithèses communes sur un lieu commun. Je les vois aussi trop répétées dans les vers qui terminent le troisième chant :

> Si Mayenne est dompté, Rome sera soumise.

Le poëte ajoute :

> Vous seul pouvez régler sa haine ou ses faveurs :
> *Inflexible* aux *vaincus*, *complaisante* aux *vainqueurs*,
> Prête à vous *condamner*, facile à vous *absoudre*,
> C'est à vous d'*allumer* ou d'*éteindre* sa foudre.

Le premier vers disait tout; et les quatre autres, roulant sur la même figure, reproduisent la même idée; ce qui convient plus à un rhéteur qu'à une reine.

Voilà à peu près les seuls endroits où ce défaut soit sensible. Ailleurs on peut reprendre quelques antithèses de peu d'effet qui ressemblent plus à la négligence qu'à l'affectation. Mais c'est se moquer de nous que de chercher le style antithétique dans des vers tels que ceux-ci :

> Quoi! vous servez Valois! dit la reine surprise.
> . . . .
> Quoi! de ses ennemis devenu protecteur,
> Henri vient me prier pour son persécuteur!
> Des rives du couchant aux portes de l'Aurore,
> De vos longs différends l'univers parle encore,
> Et je vous vois armer en faveur de Valois
> Ce bras, ce même bras qu'il a craint tant de fois?

Il n'y a pas là la moindre trace de figure ni de recherche : c'est le simple énoncé d'un fait; il était même impossible qu'Élisabeth parlât autrement. Je ne vois pas non plus de prétexte pour attaquer ces vers sur le fanatisme :

> Enfant dénaturé de la religion,
> Armé pour la défendre, il cherche à la détruire,
> Et, reçu dans son sein, l'embrasse et la déchire.

L'expression du premier vers est fort belle; le dernier offre une très-belle image. Il n'y a d'antithèse que dans le second; et l'idée est forte et vraie : car il est très-sûr que, si quelque chose avait pu détruire la religion, c'eût été le fanatisme, qui la faisait méconnaître en prenant son nom, et qui a fourni tant de prétextes à la calomnie pour confondre la religion avec le fanatisme.

Rome, qui sans soldats porte en tous lieux la guerre,

est moins une antithèse qu'une expression énergique et simple. J'en dis autant de ces vers :

J'apprends que mon beau-frère, à la Ligue soumis,
S'unissait, pour me perdre, avec ses ennemis,
De soldats malgré lui couvrait déjà la terre,
Et par timidité me déclarait la guerre.

Me déclarait la guerre par timidité n'est point une antithèse. Si M. Clément croit voir cette figure dans toute façon quelconque d'exprimer une opposition d'idées, il se trompe beaucoup. Il y a mille manières d'énoncer ce contraste, qui sont d'un style à la fois simple et vigoureux; et celle-ci est du nombre. La figure de l'antithèse exige que les tournures se correspondent, en opposant les idées, comme dans ces vers :

Esclaves de la Ligue, ou compagnons d'un roi,
Allez gémir sous elle, ou triomphez sous moi.

Comme dans ceux-ci, sur Richelieu et Mazarin :

Tous deux haïs du peuple, et tous deux admirés.

Dans ceux-ci encore :

Sully, Nengis, Crillon, ces ennemis du crime,
Que la Ligue déteste, et que la Ligue estime.

En mettant ces vers à la suite les uns des autres, il est facile de crier à l'antithèse; mais, tels qu'ils sont, ils rendent avec précision des idées justes et essentielles; et, mêlés dans une longue suite de vers qui ne leur ressemblent en rien, ils sont à l'abri du reproche.

On a beaucoup déclamé contre différents portraits répandus dans *la Henriade*, et l'on croit avoir tout dit quand on a fait observer qu'il n'y en a point dans Homère ni dans Virgile. Mais on aurait dû faire réflexion qu'il y a quelque différence entre des sujets où les faits sont en grande partie fabuleux, et ceux où il n'y a presque rien qui ne soit fondé sur la vérité historique, excepté ce qui tient à la machine du merveilleux. Un sujet aussi récent et aussi connu que celui de *la Henriade* demandait certainement, à plusieurs égards, un style plus pensé que l'épopée ancienne, et plus rapproché de la vérité de l'histoire. On n'a pas reproché les portraits à Lucain, qui traitait un sujet aussi voisin de son siècle que la Ligue l'est du nôtre; c'est même une des beautés de son poëme. Pourquoi donc les interdire à l'auteur de *la Henriade?* Pourquoi nous contester le plaisir que nous font ces peintures morales de grands personnages de notre histoire? Il n'appartient qu'au pédantisme d'approuver ou de rejeter une chose parce qu'elle est ou qu'elle n'est pas dans les anciens. Ce qui est beau dans Homère et dans Virgile n'est pas beau parce qu'ils l'ont fait, mais parce qu'il est conforme aux idées que nous avons de la nature des choses et des principes de l'art. — Mais il faut peindre les personnages en action. — Fort bien : jusque-là le principe est très-vrai. — Il ne faut jamais les caractériser par des traits généraux. — Pourquoi donc? Je n'en crois pas un mot. —Parce qu'il faut laisser ce soin aux historiens. — Pourquoi donc? Je ne le crois pas davantage. Est-ce qu'il est absolument défendu au poëte d'avoir aucun rapport avec l'historien? L'histoire décrit, et même très-magnifiquement, dans les grands écrivains; le poëte décrit aussi, mais avec les différences de la prose à la poésie. L'histoire peint des caractères; l'épopée, la tragédie, les peindront aussi, mais de la manière qui leur est propre. Pour moi, je ne me plaindrai jamais qu'un poëte épique m'offre un caractère tracé comme celui-ci :

On vit paraître Guise, et le peuple inconstant
Tourna bientôt ses yeux vers cet astre éclatant :
Sa valeur, ses exploits, la gloire de son père,
Sa grâce, sa beauté, cet heureux don de plaire,
Qui mieux que la vertu sait régner sur les cœurs,
Attiraient tous les yeux par des charmes vainqueurs.
Nul ne sut mieux que lui le grand art de séduire;
Nul sur ses passions n'eut jamais plus d'empire,
Et ne sut mieux cacher, sous des dehors trompeurs,
Des plus vastes desseins les sombres profondeurs.
Altier, impérieux, mais souple et populaire,
Des peuples en public il plaignait la misère,
Détestait des impôts le fardeau rigoureux;
Le pauvre allait le voir et revenait heureux;
Il savait prévenir la timide indigence;
Ses bienfaits dans Paris annonçaient sa présence;
Il se faisait aimer des grands, qu'il haïssait;
Terrible et sans retour alors qu'il offensait;
Téméraire en ses vœux, sage en ses artifices,
Brillant par ses vertus, et même par ses vices;
Connaissant le péril, et ne redoutant rien;
Heureux guerrier, grand prince, et mauvais citoyen.

Aux yeux de M. Clément, ce dernier vers, qui réunit en si peu de mots tant d'idées d'une égale justesse, n'est que du *clinquant*. Pour moi, je croyais que le clinquant consistait dans une fausse parure qui couvrait la pauvreté des pensées. Il demande ce que c'est que *le grand art de séduire; si l'art de séduire est plus grand que l'art de plaire*. Mais oui, en vérité. Avec l'art de plaire, on réussit dans la société; avec l'art de séduire, on réussit dans de grands desseins : l'un ne fait qu'un homme aimable, l'autre est nécessaire à un chef de parti.

Un des inconvénients de ces généralités de principes dont j'ai parlé ci-dessus, c'est de jeter dans des conséquences absurdes le raisonneur qui ne les a pas prévues. Ainsi l'ennemi de Voltaire, croyant le rabaisser d'autant plus qu'il disait plus de mal de l'antithèse, s'est hâté d'établir que l'usage fréquent de cette figure était la marque infaillible de la médiocrité, et que par cette raison tous nos grands poëtes l'avaient dédaignée. Il a oublié que nul d'entre

eux, comme je l'ai dit plus haut, ne l'a plus fréquemment employée que le grand Corneille; et, pour le prouver, je ne me servirai pas de la méthode trompeuse de M. Clément; je n'irai pas chercher des vers épars de loin en loin. Je prendrai, dans une des meilleures pièces du père du théâtre, un seul et même morceau : vous y verrez les antithèses accumulées. Ensuite, je m'en rapporterai aux lecteurs, qui pourront répéter eux-mêmes, en cent autres endroits, l'observation que j'aurai faite sur un seul. Prenons le premier monologue de *Cinna* :

Quand vous me présentez cette sanglante image,
La *cause* de ma *haine* et l'*effet* de sa *rage*....
Te *demander* du *sang*, c'est *exposer* le *tien*....
L'issue en est *douteuse*, et le péril *certain*....
Te perdre en me *vengeant*, ce n'est pas me *venger*....
Amour, *sers* mon devoir, et ne le *combats* plus....
Lui *céder* c'est ta *gloire*, et le *vaincre* ta *honte*....
Plus tu lui *donneras*, plus il te va *donner*.
Et ne *triomphera* que pour te *couronner*.

Voilà neuf vers d'antithèses dans un seul monologue, et, dans beaucoup d'autres scènes de la même pièce, vous n'en trouverez pas moins dans la même proportion. Si nous raisonnions comme M. Clément, il faudrait donc conclure que Corneille est un poëte médiocre? Voilà où conduit la prétention de faire des lois pour justifier des injures. Si le même critique trouvait chez Voltaire, dans une scène passionnée, des antithèses telles que celles-ci,

Ah! quelle cruauté, qui *tout en un jour tue*
Le père par le fer, la fille par la vue!

que ne dirait-il pas? Notre langue lui fournirait-elle assez d'expressions méprisantes pour nous persuader qu'un vrai poëte, un homme qui aurait le véritable enthousiasme de la situation qu'il peint, serait incapable d'un pareil jeu d'esprit? Mais ceux qui ne chercheront qu'à étudier le caractère des écrivains et la nature des choses observeront que les antithèses, qui ne sont que de l'esprit quand la passion devrait parler (comme celle de ces deux vers, aussi mauvais par la recherche que par la dureté), sont dans Corneille un reste du mauvais goût qu'il avait, le premier, contribué à détruire; qu'ailleurs, s'il emploie trop souvent les formes du raisonnement et l'opposition des pensées, ce n'est pas une preuve de *faiblesse*, c'est la marche d'un esprit naturellement porté à combiner des idées; et cela est si vrai, que, parmi ses plus grandes beautés, il en est beaucoup qui tiennent à cette tournure d'esprit. L'antithèse, qui quelquefois refroidit et dessèche son style, lui a fourni d'ailleurs une foule de traits des plus forts. L'énergie de ce vers fameux,

Et monté sur le faîte il aspire à descendre,

tient principalement à cette opposition du désir de descendre à l'ambition de monter. La force de son dialogue en répliques alternées de vers en vers ou même d'hémistiche en hémistiche, tient aussi à la force et à l'éclat des pensées qui se croisent rapidement. Voyez le dialogue de Pauline et de Polyeucte.

PAULINE.
Quittez cette chimère, et m'aimez.
POLYEUCTE.
Je vous aime [même.
Beaucoup moins que mon Dieu, mais bien plus que moi-
PAULINE.
Au nom de cet amour, ne m'abandonnez pas.
POLYEUCTE.
Au nom de cet amour, daignez suivre mes pas.
PAULINE.
C'est peu de me quitter, tu veux donc me séduire?
POLYEUCTE.
C'est peu d'aller au ciel, je veux vous y conduire.
PAULINE.
Imaginations!
POLYEUCTE.
Célestes vérités!
PAULINE.
Étrange aveuglement!
POLYEUCTE.
Éternelles clartés!...
PAULINE.
Va, cruel, va mourir : tu ne m'aimas jamais.
POLYEUCTE.
Vivez heureuse au monde, et me laissez en paix
. . . .
Où le conduisez-vous?... — A la mort.... — A la gloire.

M. Clément admire, comme nous, ce dialogue; mais, s'il était de Voltaire, y verrait-il autre chose que des antithèses?

A l'égard de *la Henriade*, si elles y sont quelquefois trop près les unes des autres, c'est un luxe de style, un abus de la facilité, effet de la jeunesse de l'auteur, qui, dans ses tragédies, a été beaucoup plus réservé sur cette figure : non pas que je veuille dire qu'il le soit autant que Racine; mais il sera temps d'examiner cette différence quand il sera question du théâtre.

Un autre reproche qu'on fait à Voltaire, c'est de ne pas couper la narration par des mouvements de l'âme qui l'animent et la varient. Pour nous en convaincre, il eût fallu, ce me semble, transcrire un récit, et marquer les endroits où l'on pouvait désirer ces sortes de mouvements; mais le critique se contente d'indiquer un vers ou deux, où lui-même il reconnaît ce mérite, et de se plaindre qu'ailleurs il y en ait trop peu. Pour moi, qui ne me suis point aperçu de ce défaut, je me contenterai d'observer que le récit de Henri IV, au second et au troisième chant, et le discours prophétique de saint Louis dans le septième, sont semés partout de traits de ce genre, qui doivent être beaucoup plus fréquents dans la

bouche d'un acteur intéressé que dans celle du poëte, qui ne doit se montrer que rarement et à propos. Si l'on en croit M. Clément, qui outre tous les principes, le poëte ne doit jamais prendre la parole, parce que c'est une Muse qui chante. C'est de sa part une étrange contradiction ; car lui-même il admire ce vers :

C'était ainsi, Biron, que tu devais mourir !

Et assurément c'est le poëte qui parle ici. Mais dans le fait il n'est point du tout vrai que la Muse qui inspire le poëte défende à son âme toute espèce de mouvement, non plus qu'à son esprit toute espèce de réflexion. Aussi l'auteur de *la Henriade* n'est pas plus dépourvu de l'un que de l'autre, et en fait un usage très-bien entendu. Virgile, ainsi que lui, a mis beaucoup de ces sortes de mouvements dans le récit d'Énée à Didon, et dans les morceaux prophétiques; ailleurs il en est très-sobre. Je me borne à en rappeler un de *la Henriade,* qui paraît très-bien placé; et, pour le reste, il suffit de renvoyer à la lecture de l'ouvrage.

Aux approches de la bataille d'Ivry, lorsque l'arrivée des deux armées répand l'alarme et la consternation dans tous les cantons voisins, le poëte commence par décrire en beaux vers ces malheureux effets de la guerre, et surtout de la guerre civile :

Près des bords de l'Iton et des rives de l'Eure,
Est un champ fortuné, l'amour de la nature :
La guerre avait longtemps respecté les trésors
Dont Flore et les Zéphyrs embellissaient ces bords.
Au milieu des horreurs des discordes civiles,
Les bergers de ces lieux coulaient des jours tranquilles :
Protégés par le ciel et par leur pauvreté,
Ils semblaient des soldats braver l'avidité;
Et sous leurs toits de chaume, à l'abri des alarmes,
N'entendaient point le bruit des tambours et des armes.
Les deux camps ennemis arrivent en ces lieux :
La désolation partout marche avant eux :
De l'Eure et de l'Iton les ondes s'alarmèrent;
Les bergers, pleins d'effroi, dans les bois se cachèrent;
Et leurs tristes moitiés, compagnes de leurs pas,
Emportent leurs enfants gémissants dans leurs bras.
Habitants malheureux de ces bords pleins de charmes,
Du moins à votre roi n'imputez point vos larmes;
S'il cherche les combats, c'est pour donner la paix.
Peuples, sa main sur vous répandra ses bienfaits :
Il veut finir vos maux, il vous plaint, il vous aime,
Et dans ce jour affreux il combat pour vous-même.

Il me semble que l'on doit louer dans ce morceau, d'abord l'art heureux d'entremêler les peintures gracieuses aux images tristes et effrayantes, ensuite ce mouvement où il y a autant d'adresse que d'intérêt, et par lequel le poëte, forcé de décrire les calamités qu'entraîne la guerre, a soin d'en justifier son héros, et d'en rejeter la cause sur les ennemis domestiques dont il fallait délivrer la France.

Mais un des points sur lesquels le critique s'étend le plus, et ce qu'on a le plus répété de nos jours, c'est que Voltaire ne figure pas assez sa diction; que son expression n'est pas assez poétique. Si l'on s'était contenté de dire qu'elle l'est communément moins que celle de Racine, notre plus parfait versificateur; qu'il se permet trop souvent des vers ou des hémistiches de remplissage, et des tournures qui se rapprochent de la prose, on se trouverait d'accord avec la justice sévère des bons juges; et il faudrait ensuite convenir avec eux des beautés d'une autre espèce, par lesquelles il compense peut-être le désavantage qu'il peut avoir en cette partie. Mais la haine sait-elle s'arrêter dans un point juste? Elle va, sur cet article, jusqu'à la plus folle exagération. On nous affirme que Voltaire n'a pas le talent des grands poëtes, qui ont une expression à eux et des épithètes neuves; que *ses vers sont habillés de tous les lambeaux des autres poëtes;* qu'*il n'a que le coloris de la prose;* qu'*enfin il n'y a pas dans tout son poëme une seule épithète qui soit nouvelle ou qui lui appartienne.* M. Clément s'est bien douté que ces assertions paraîtraient un peu fortes; aussi son interlocuteur se récrie :

« Oh ! vous en dites trop pour être cru »

Mais il réplique fièrement :

« Je vous prouverai d'une manière convaincante. »

Vous êtes déjà bien *convaincus,* messieurs, du contraire; car vous avez lu *la Henriade,* et les divers endroits que j'en ai cités suffiraient seuls pour réfuter cet excès d'injustice. La manière dont le censeur les attaque, et que j'ai mise sous vos yeux, vous a de plus fait connaître la nature de ces *preuves convaincantes.* Vous avez vu comme il raisonnait quand il voulait détruire le mérite poétique des morceaux qu'il citait, et comme il ne disait pas un mot de beaucoup d'autres que l'on peut citer; comme il réussissait à mettre de mauvais vers de Boileau au-dessus des beaux vers de Voltaire. Ce sont là ses moyens de *conviction;* mais pourtant il n'est pas possible d'omettre ceux qui suivent immédiatement les assertions qu'il promet de prouver. Il venait de rapporter un morceau de *la Henriade* où il veut bien trouver *une certaine force.* Le voici :

Je ne vous peindrai point le tumulte et les cris,
Le sang de tous côtés ruisselant dans Paris,
Le fils assassiné sur le corps de son père,
Le frère avec la sœur, la fille avec la mère,
Les époux expirants sous leurs toits embrasés,
Les enfants au berceau sur la pierre écrasés :
Des fureurs des humains c'est ce qu'on doit attendre.
Mais ce que l'avenir aura peine à comprendre,
Ce que vous-même encore à peine vous croirez,
Ces monstres furieux, de carnage altérés,
Excités par la voix des prêtres sanguinaires,
Invoquaient le Seigneur en égorgeant leurs frères,

Et, le bras tout souillé du sang des innocents,
Osaient offrir à Dieu cet exécrable encens.

Il oppose à ce tableau quatre vers d'une assez mauvaise satire de Despréaux sur *l'Équivoque*, où il *décrit rapidement ces mêmes massacres des hérétiques, mais non pas*, ajoute le critique, *avec des couleurs usées et communes*.

Cent mille *faux-zélés, le fer en main courants*,
Allèrent attaquer leurs amis, leurs parents,
Et sans distinction, dans tout sein hérétique,
Pleins de joie, enfoncer un poignard catholique.

Selon lui, *ces quatre vers caractérisent beaucoup mieux une guerre civile de religion que tout le récit de Voltaire....*

« Est-ce un poëte ordinaire qui aurait trouvé cette excellente épithète, *un poignard catholique ?... Montrez-moi dans le récit de Voltaire une seule épithète comme celle de Boileau; montrez-m'en une dans toute la Henriade; montrez-m'en une dans tous ses ouvrages.* »

Je dirai tout à l'heure ce qui a rendu de nos jours cette folie contagieuse, et comment ce qui nous paraît si étrange est devenu la doctrine à la mode, prêchée aujourd'hui de toutes parts. Mais avant tout, plaignons Boileau d'avoir un panégyriste un peu maladroit, et félicitons Voltaire d'avoir un détracteur qui veut bien se rendre ridicule. Le beau service qu'il rend à un homme qui a fait tant de beaux vers, d'aller en déterrer chez lui quatre des plus mauvais, et dont les fautes de toute espèce sautent aux yeux! *Cent mille faux-zélés* est à peine de la prose noble. *Le fer en main courants* forme une chute de vers et une inversion également désagréable, sans parler de la faute de français, *courants*, quand le participe ne doit pas être décliné. *Allèrent attaquer leurs amis* est de la plus grande faiblesse. *Sans distinction* ne peut guère entrer dans la poésie soutenue. *Dans tout sein hérétique* est affreux à l'oreille. Le dernier vers est le meilleur, ou plutôt le seul bon : mais peut-on s'extasier sur une métonymie aussi commune que le *poignard catholique*? Qui jamais s'est avisé de citer ce vers comme un des beaux traits d'un auteur qui a mille fois employé cette même figure bien plus heureusement? Si du moins on eût cité ce vers (Épître III) :

Lui peint de Charenton l'hérétique douleur.

C'est là que l'épithète, la figure et l'inversion forment un vers élégant et nombreux. Mais Voltaire en a une foule de ce même mérite : je me garderai bien de les opposer à ceux que le critique a choisis dans des pièces peu dignes de Boileau; ce serait faire injure à deux grands poëtes. Je m'occuperai plus utilement à examiner ce qu'il faut penser de cette importance exclusive que l'on a voulu attacher depuis quelques années à l'usage fréquent des figures hardies.

J'ai fait voir ailleurs, quand j'ai parlé de ceux de nos poëtes qui essayèrent les premiers la poésie héroïque, que l'abus du style figuré fut le premier écueil où ils échouèrent, et que l'ambition de transporter dans notre langue les hardiesses métaphoriques des langues anciennes fut la grande erreur de Ronsard, de du Bartas et de leurs nombreux imitateurs, et l'une des principales causes qui retardèrent les progrès du langage et du goût. Malherbe se garantit beaucoup plus que les autres de cette contagion, et donna dans quelques morceaux le premier modèle de la véritable élégance poétique, qui n'admet que des figures justes, naturelles, et bien placées. Corneille alla beaucoup plus loin, et Despréaux et Racine achevèrent de nous apprendre 1° que chaque langue a son génie, qu'il faut bien connaître avant d'écrire; et que, pour l'enrichir des tournures et des tropes d'un autre idiome, il faut bien distinguer ce que la nature de nos constructions, l'analogie, la clarté, l'oreille, peuvent approuver ou rejeter; 2° que la poésie ne consiste point dans la recherche continuelle des figures hardies et des tournures extraordinaires, mais que la perfection du style consiste d'abord dans la propriété des termes et dans leur rapport exact avec les idées, dans l'harmonie variée des phrases, dans le choix, la clarté et la précision des tournures; et qu'à l'égard des figures de mots, des tropes, qui sont les ornements de la diction, il faut les proportionner avec le plus grand soin à la nature du sujet, les distribuer avec sobriété, les assujettir à tous les genres de convenances, les subordonner toujours à l'effet général, de manière qu'en remplaçant l'expression propre, elles n'aient ni moins de justesse ni moins de clarté, et qu'elles aient plus de force, plus d'éclat et plus d'effet; enfin, que les figures les plus audacieuses doivent montrer la chose même, et jamais l'effort et la prétention du poëte; que plus elles sont susceptibles de plaire par leur hardiesse, plus il faut se garder de les multiplier, parce qu'il est impossible d'être hardi à tout moment, sans cesser d'être raisonnable et naturel; que plus elles nous frappent par leur éclat, plus il faut en ménager l'emploi, parce que l'éclat continuel produit l'éblouissement, et que la répétition, même de ce qu'il y a de plus brillant, produit la fatigue et l'ennui.

Tous ces principes, qui résultent de la lecture réfléchie de Racine et de Boileau, ils les avaient puisés dans l'excellent goût qui leur était naturel, et dans l'étude des bons critiques et des bons modèles de l'antiquité. Aussi leurs ouvrages firent une

révolution complète : le plaisir qu'on eut à les lire fit apercevoir qu'ils avaient raison de se moquer des figures de Brébeuf et de Saint-Amand, et que, si l'abus du style figuré peut se trouver avec le talent, il en gâte les productions, bien loin d'en prouver la supériorité ; qu'au contraire l'usage bien réglé de ces mêmes figures prouvait non pas un aveugle instinct de poésie, si facile et si commun, surtout quand il y a déjà beaucoup de poëtes, mais un sentiment vrai de l'excellence de cet art, caractère décidé du talent supérieur.

Ouvrez en effet Racine et Boileau, vous lirez cent, deux cents vers de suite, qui sont de la plus heureuse élégance, de la plus parfaite harmonie, sans qu'on y rencontre une seule figure d'une hardiesse remarquable, une seule de ces expressions qu'on nomme fort bien expressions *trouvées*, parce que, dans les occasions où elles sont appelées par le sujet, la nécessité ou l'enthousiasme a pour ainsi dire illuminé le poëte, lui a appris à oser beaucoup sans rien blesser d'essentiel, et lui a fait comme un présent de l'expression qu'il lui fallait. Ils en ont sans doute de celles-là, et en assez grand nombre, pour être comme autant de points lumineux dans leurs ouvrages, mais toujours assez naturelles pour qu'ils n'aient pas l'air de les avoir cherchées.

Voltaire, né avec du goût, et nourri à leur école, regarda l'élégance continue comme le premier mérite du style, surtout en poésie. Il savait que tout ce qui tient à l'expression est encore plus essentiel au poëte qu'au prosateur, puisque la poésie est un art d'agrément, et que le poëte, indispensablement obligé de plaire à l'oreille, ne peut y parvenir que par le choix des termes et leur arrangement nombreux. Ce mérite est susceptible de différents degrés; il s'allie plus ou moins avec d'autres qualités : le style a plus ou moins de force, d'élévation, de grâce, de variété, selon le caractère des auteurs et des sujets. Mais la première condition, c'est l'élégance qui résulte de la propriété des mots et de l'harmonie des vers : sans elle, dans une langue formée, il n'y a point de style.

C'est sur ce principe que la saine critique a toujours jugé les poëtes; et il est si incontestable, qu'on n'a guère osé l'attaquer directement : mais il est si gênant pour la multitude des hommes médiocres, et si décisif pour le très-petit nombre des vrais talents, qu'il a bien fallu l'éluder pour y substituer une théorie nouvelle dont tout le monde pût s'accommoder; et c'est ce qui est arrivé de nos jours. En effet, d'après la doctrine du dernier siècle, pour juger d'abord si un homme sait écrire en vers, il n'y avait qu'une manière qui était bien simple. Qu'on en lise cent vers de suite; et l'on s'apercevra sur-le-champ si l'auteur a l'expression juste de son idée, s'il la renferme dans la phrase poétique, de façon que la contrainte du vers ne lui ôte rien de nécessaire, n'y ajoute rien de superflu, et que l'oreille et l'esprit soient satisfaits. A-t-il rempli ces conditions, c'est à coup sûr un homme qui sait écrire; car ce qu'il a fait dans cent vers, il le fera dans mille. Si au contraire son expression est souvent impropre, ou vague, ou recherchée, ou fausse; s'il la prend à tout moment chez autrui pour la placer mal chez lui; si ses constructions blessent le bon sens et l'oreille; si les chevilles viennent remplir la mesure : c'en est assez, celui qui écrit ainsi cent vers ne sait pas écrire. Vous verrez, messieurs, cette méthode constamment suivie dans l'examen que je ferai des poëtes de ce siècle, et vous verrez aussi qu'elle ne trompe jamais, et que le résultat sera d'accord avec la place qu'ils occupent. Mais quand on a voulu éviter ces résultats, quel parti ont pris les détracteurs et les panégyristes, dont la mauvaise foi était intéressée à établir l'erreur ? S'il s'agissait d'un bon écrivain, l'on disait que c'étaient des vers bien faits, qu'ils étaient *tous également bons*, qu'il n'y avait rien de *frappant*, rien *d'extraordinaire*, rien de *trouvé;* et, dans le fait, cela voulait dire qu'il n'y avait rien de bizarre ni de recherché. Était-il question d'un mauvais poëte, on prenait çà et là quelques vers, les uns réellement beaux, les autres qui n'avaient qu'une ridicule prétention à l'être; et l'on prononçait que c'était là ce qui *séparait un écrivain de la foule des versificateurs;* qu'il suffisait de ces traits-là pour faire un poëte. On n'examinait pas s'il était possible de lire l'ouvrage. Qu'importe? Deux ou trois métaphores heureuses sur cent plus ou moins extravagantes suffisaient pour caractériser le talent poétique : tout le reste n'était rien. Nous verrons dans la suite le mal réel qu'a produit cette doctrine absurde, combien elle a égaré de jeunes auteurs qui, pour être loués de cette manière, se sont efforcés d'être beaucoup plus mauvais qu'ils n'auraient été, et ont renoncé au bon sens dans leurs écrits pour avoir du *génie* dans les journaux. Je reviens maintenant à Voltaire, contre qui cette poétique, aussi neuve qu'étrange, a servi d'arme à ceux qu'importunait sa supériorité.

Ces dogmes insensés ont tellement prévalu dans bien des têtes, que j'ai vu des hommes de beaucoup d'esprit faire fort peu de cas de lui comme poëte, parce qu'ils ne trouvaient pas sa poésie assez hardiment figurée. Je leur répondrai d'abord, qu'il a, comme tous les grands poëtes, un grand nombre de figures très-heureuses; qu'ensuite, s'il est moins riche en cette partie que Racine, qui a en effet donné

à notre langue la plus grande quantité de tournures neuves et d'expressions heureusement métaphoriques, il n'est pas juste de composer l'essence entière du talent poétique de ce qui n'en est qu'une qualité; que cette qualité; comme toutes les autres, est susceptible de balance et de compensation. Ce n'est donc pas une raison pour le déprécier, comme font aujourd'hui beaucoup de jeunes rimeurs, ni de le traiter de *poëte médiocre*, comme a fait l'auteur des *Lettres sur la Henriade*. Je m'en tiens à présent à ce seul ouvrage; les avantages de Voltaire dans le style dramatique viendront ailleurs : mais pour ce qui regarde l'épopée, il est de l'exacte équité d'examiner si ce qui lui manque dans cette partie de l'art qui consiste à figurer la diction n'est pas compensé par d'autres qualités qu'il possède éminemment. Ainsi l'on doit d'abord reconnaître en lui ce qui constitue avant tout, comme cela est convenu, le bon versificateur, la clarté, l'élégance et le nombre : ce mérite existe quand les fautes sont rares et les imperfections légères. Ensuite, si le tissu de son style est moins plein, moins savant, moins fini que celui de Racine, il faut avouer en revanche, qu'aucun poëte peut-être n'a un aussi grand nombre de vers détachés d'une beauté remarquable; de ces vers où une belle idée est rendue avec une précision élégante et noble; de ces vers qui frappent, ou par une simplicité énergique, ou par des contrastes aussi justes que brillants, ou par une facilité gracieuse. Son style a tour à tour de la rapidité ou de la mollesse, de la force ou de la douceur, souvent de l'éclat, toujours de la facilité et de l'intérêt. On peut comparer ces qualités à d'autres, se décider suivant son goût, et motiver plus ou moins sa préférence; mais celui qui les a doit, sans contredit, être compté parmi les grands poëtes; et Voltaire serait du nombre, au moins par le style, n'eût-il fait que *la Henriade*.

J'ose demander à tous les bons esprits s'ils ne lui savent pas gré d'avoir tracé ce tableau de l'Angleterre :

De leurs troupeaux féconds leurs plaines sont couvertes,
Les guérets de leurs blés, les mers de leurs vaisseaux :
Ils sont craints sur la terre, ils sont rois sur les eaux.
Leur flotte impérieuse, asservissant Neptune,
Des bouts de l'univers appelle la fortune.
Londres, jadis barbare, est le centre des arts,
Le magasin du monde, et le temple de Mars.
Aux murs de Westminster on voit paraître ensemble
Trois pouvoirs étonnés du nœud qui les rassemble,
Les députés du peuple, et les grands, et le roi,
Divisés d'intérêts, réunis par la loi;
Tous trois membres sacrés de ce corps invincible,
Dangereux à lui-même, à ses voisins terrible.
Heureux lorsque le peuple, instruit dans son devoir,
Respecte autant qu'il doit le souverain pouvoir!
Plus heureux lorsqu'un roi, doux, juste et politique,
Respecte autant qu'il doit la liberté publique!

Peut-on réunir dans des vers très-bien faits un plus grand nombre de choses très-bien pensées? Voltaire fait dire à la Mothe, dans le *Temple du goût* :

Mes vers sont durs, d'accord, mais forts de chose.

Mais quand la plénitude des idées ne produit pas la sécheresse, n'est-elle pas dans les vers un mérite de plus? Permis sans doute, à qui voudra, de préférer des pensées communes relevées par l'invention des figures : ce mérite est aussi d'un poëte. Mais des morceaux tels que celui que je viens de citer sont d'un homme qui sait aussi bien penser que bien écrire; et il serait plaisant que ce fût en poésie un titre de réprobation : c'en était un de gloire, et même bien brillant, dans un jeune poëte qui montrait un esprit de cette trempe lorsqu'il n'avait pas encore trente ans.

On le retrouve dans ces vers, qui peignent à grands traits le caractère de Médicis, à qui l'on porte la tête de Coligny :

Médicis la reçut avec indifférence,
Sans paraître jouir du fruit de sa vengeance,
Sans remords, sans plaisir, maîtresse de ses sens,
Et comme accoutumée à de pareils présents.

Depuis Corneille et depuis l'auteur de *Britannicus*, quel poëte avait su s'approprier ainsi les crayons de Tacite? Ce grand Corneille, penseur aussi profond que versificateur vigoureux, aurait-il désavoué ces vers sur les barricades et sur la mort de Guise?

Guise, tranquille et fier au milieu de l'orage,
Précipitait du peuple ou retenait la rage,
De la sédition gouvernait les ressorts,
Et faisait à son gré mouvoir ce vaste corps.
Tout le peuple au palais courait avec furie;
Si Guise eût dit un mot, Valois était sans vie.
Mais, lorsque d'un coup d'œil il pouvait l'accabler,
Il parut satisfait de l'avoir fait trembler,
Et des mutins lui-même arrêtant la poursuite,
Lui laissa par pitié le pouvoir de la fuite.
Enfin Guise attenta, quel que fût son projet,
Trop peu pour un tyran, mais trop pour un sujet.
Quiconque a pu forcer son monarque à le craindre,
A tout à redouter, s'il ne veut tout enfreindre.
Guise, en ses grands desseins dès ce jour affermi,
Vit qu'il n'était plus temps d'offenser à demi,
Et qu'élevé si haut, mais sur un précipice,
S'il ne montait au trône, il marchait au supplice.

Et plus bas, en parlant de Valois :

Son rival, chaque jour soigneux de lui déplaire,
Dédaigneux ennemi, méprisait sa colère,
Ne soupçonnant pas même, en ce prince irrité,
Pour un assassinat assez de fermeté.
Son destin l'aveuglait, son heure était venue :
Le roi le fit lui-même immoler à sa vue.
De cent coups de poignard indignement percé,
Son orgueil en mourant ne fut point abaissé;
Et ce front, que Valois craignait encor peut-être,
Tout pâle et tout sanglant, semblait braver son maître.

C'est ainsi que mourut ce sujet tout-puissant,
De vices, de vertus assemblage éclatant.
Le roi, dont il ravit l'autorité suprême,
Le souffrit lâchement, et s'en vengea de même.

Il y a peu de figures dans ces vers; mais j'ose dire que cette tournure simple et mâle est souvent la manière des grands maîtres, celle des morceaux les plus forts de Corneille et de Racine, qui ne croyaient pas, comme nos petits docteurs d'aujourd'hui, que rien n'était bon sans les figures, et qui se gardaient bien d'y avoir recours quand la pensée toute nue avait plus de force que toutes les figures n'en pouvaient avoir.

Il ne reste rien à ajouter pour l'éloge de ces deux morceaux, si ce n'est que M. Clément ne voit dans le premier qu'*une déclamation*, et dans les quatre derniers vers du second, *une queue sentencieuse et froide*.

A l'égard des figures, l'auteur de *la Henriade* sait d'ailleurs, dans l'occasion, en trouver de très-belles. La puissance de Rome a-t-elle été exprimée par une métaphore plus énergique que celle-ci?

L'univers fléchissait sous son aigle terrible.

Je ne veux pas revenir sur tous les exemples que j'ai déjà mis sous vos yeux quand j'ai parlé du sublime des images. Je m'arrête à un seul morceau, l'un des plus parfaits dans le style descriptif; c'est celui de la famine :

Les mutins, qu'épargnait cette main vengeresse,
Prenaient d'un roi clément la vertu pour faiblesse :
Et, fiers de sa bonté, oubliant sa valeur,
Ils défiaient leur maître, ils bravaient leur vainqueur :
Ils osaient insulter à sa vengeance oisive.
Mais lorsque enfin les eaux de la Seine captive
Cessèrent d'apporter dans ce vaste séjour
L'ordinaire tribut des moissons d'alentour;
Quand on vit dans Paris la Faim pâle et cruelle
Montrant déjà la Mort qui marchait après elle,
Alors on entendit des hurlements affreux;
Ce superbe Paris fut plein de malheureux,
De qui la main tremblante et la voix affaiblie
Demandaient vainement le soutien de leur vie.
Bientôt le riche même, après de vains efforts,
Éprouva la famine au milieu des trésors.
Ce n'étaient plus ces jeux, ces festins et ces fêtes,
Où de myrte et de rose ils couronnaient leurs têtes,
Où, parmi des plaisirs toujours trop peu goûtés,
Les vins les plus parfaits, les mets les plus vantés,
Sous des lambris dorés qu'habite la mollesse',
De leur goût dédaigneux irritaient la paresse.
On vit avec effroi tous ces voluptueux,
Pâles, défigurés, et la mort dans les yeux,
Périssant de misère au sein de l'opulence,
Détester de leurs biens l'inutile abondance.
Le vieillard, dont la faim va terminer les jours,
Voit son fils au berceau qui périt sans secours.
Ici meurt dans la rage une famille entière,
Plus loin des malheureux, couchés sur la poussière,
Se disputaient encore, à leurs derniers moments,
Les restes odieux des plus vils aliments.
Ces spectres affamés, outrageant la nature,
Vont au sein des tombeaux chercher leur nourriture;
Des morts épouvantés les ossements poudreux
Ainsi qu'un pur froment sont préparés par eux.
Que n'osent point tenter les extrêmes misères !
On les vit se nourrir des cendres de leurs pères.
Ce détestable mets avança leur trépas,
Et ce repas pour eux fut le dernier repas.

Autant que je puis m'y connaître, Voltaire me paraît ici comparable à Racine lui-même pour le choix des expressions et les figures du style. J'admire ce contraste de la satiété qui naît de l'extrême abondance, avec les horreurs de l'extrême besoin; contraste qui, pour M. Clément, *égaye trop ce tableau*, mais qui pour tout lecteur sensé produit la variété des couleurs, et en augmente l'effet. J'admire l'art qui règne dans la coupe des phrases et dans les constructions, tantôt périodiquement prolongées, tantôt séparées d'une rime à l'autre; ces tournures métonymiques consacrées à la poésie seule, et que la prose n'oserait hasarder, *insulter à sa vengeance oisive, irritaient la paresse de leur goût;* ces images si vives,

La Faim pâle et cruelle
Montrant déjà la Mort qui marchait après elle;

ces épithètes si bien placées, ce *superbe Paris* qui est *plein de malheureux,* vers qui n'en est pas moins beau dans sa simplicité, pour avoir paru froid et sec à M. Clément; ces *morts épouvantés,* ces *spectres affamés,* ces *ossements poudreux préparés* comme *un pur froment;* jusqu'aux phrases incidentes qui sont travaillées avec soin, ces *plaisirs toujours trop peu goûtés :* réflexion jetée en passant comme une lueur sombre sur le sort de l'humanité, qui joint le dégoût des biens à l'imprévoyance des maux.... Je n'irai pas plus loin. Qu'on relise encore ce morceau, et l'on verra qu'il s'en faut bien que j'aie tout dit. M. Clément ne s'est occupé qu'à le refaire à sa manière; mais comme il n'est pas nécessaire, pour prouver que les vers de Voltaire sont bons, de faire voir que ceux de M. Clément ne le sont pas; comme, bien loin de vouloir abuser des avantages qu'il me donne, je voudrais même n'avoir pas à en user, vous me permettrez de ne rien dire des vers qu'il substitue à ceux de *la Henriade*.

On nous a dit que Voltaire n'a point d'*épithète neuve*, point d'*épithète qui lui appartienne*. Si l'on entend par *épithète neuve* celle qui n'a jamais été employée, cette assertion n'a aucun sens; car il faudrait, pour la prouver, savoir par cœur tous les poëtes français depuis Villon, et je ne crois pas que M. Clément puisse se vanter de cet effort de mémoire. Mais je crois qu'on peut appeler *épithète neuve* celle dont aucun auteur connu n'a fait auparavant le même usage. Il y en a beaucoup de cette espèce dans *la Henriade,* comme dans tous les bons ouvrages

en vers; et j'ajouterai que ce qui fait principalement le mérite et la nouveauté de l'épithète, ce n'est pas qu'on ne l'ait jamais vue ailleurs, c'est qu'elle n'ait point été ailleurs si bien placée, et qu'elle le soit de manière qu'elle paraisse appartenir particulièrement à l'objet, et qu'aucune autre ne puisse le caractériser aussi bien. Sous ce point de vue, qui est le seul raisonnable, je demande ce qu'il faut penser de ces deux vers, qui font partie de la description du palais du Destin :

> Sur un autel de fer, un livre inexplicable
> Contient de l'avenir l'histoire irrévocable.

Je demande si ces deux épithètes ne sont pas du plus grand sens. La seconde appartient tellement à la place où elle est, que partout ailleurs elle serait ridicule. Pourquoi fait-elle ici un si bel effet? Il faut l'apprendre aux critiques. Dire que le passé est *irrévocable*, rien n'est si commun; mais on ne dirait d'aucune *histoire* quelconque qu'elle est *irrévocable*, parce que l'idée serait niaise, et que l'expression ne serait nullement exacte; car une *histoire* n'est ni *révocable*, ni *irrévocable*. Il faut donc, pour que la phrase ait un sens, que cette *histoire* soit celle de l'avenir, dictée par celui de qui seul l'avenir dépend. Alors voilà déjà une figure, une métaphore par laquelle on applique à l'avenir ce qui naturellement ne peut convenir qu'au passé, puisqu'on ne peut faire l'*histoire* que du passé. La beauté de cette figure consiste à représenter l'avenir tracé dans le livre du Destin, comme aussi sûr que s'il eût déjà été réalisé; et l'épithète d'*irrévocable*, jointe à l'expression métaphorique d'*histoire*, contient une autre figure, la métonymie, puisque cette *histoire* n'est *irrévocable* qu'autant qu'elle est l'*irrévocable* volonté du Très-Haut; en sorte que, si l'on voulait traduire cette poésie en prose simple, il faudrait dire que ce livre contient la prévision de l'avenir, aussi sûre que le serait l'*histoire* du passé, et aussi *irrévocable* que la volonté divine. Voilà ce qu'exprime en deux mots, par une double figure, et pourtant avec la plus grande clarté, cet homme à qui l'on refuse l'art de figurer sa diction. Maintenant, qu'on nous dise si cette *histoire irrévocable* de l'avenir n'offre pas une *épithète neuve*, et s'il serait même possible de la trouver autre part.

On me dispensera de m'étendre davantage sur les citations du même genre : il faut s'en rapporter à quiconque est en état de lire *la Henriade* dans le même esprit. J'ajouterai seulement, comme une observation qui n'est pas indifférente, que l'épithète la plus commune peut devenir très-belle par la manière dont elle est placée : et c'est encore une des choses qui tiennent au sentiment de la poésie. Je le démontrerai par un seul exemple tiré de l'épisode de d'Ailly :

> Ce jour sa jeune épouse, en accusant le ciel,
> En détestant la Ligue et ce combat mortel,
> Arma son tendre *amant*, et d'une main tremblante
> Attacha *tristement* sa cuirasse pesante.

A l'exception d'une consonnance d'hémistiches, défaut trop commun dans Voltaire, et rare dans Racine et Boileau, d'ailleurs le rhythme de chaque vers semble commandé par la situation. De quoi s'agissait-il? De peindre une femme sensible et alarmée, le cœur plein de toutes les terreurs que peut inspirer le péril d'un époux qu'elle aime, et portant les soins et les empressements de l'amour jusque dans les apprêts d'un combat qui la fait frémir. C'est elle-même qui veut armer ce jeune guerrier que la gloire lui arrache et va exposer à la mort. On conçoit que cette triste occupation fut souvent interrompue par des larmes, et que d'ailleurs le poids de l'armure dut fatiguer plus d'une fois des mains faibles et tremblantes. C'était là ce qu'il fallait rendre, non-seulement par les mots, mais par le rhythme. Le poëte commence par suspendre deux fois la phrase par des phrases incidentes :

> Ce jour sa jeune épouse, — en accusant le ciel,
> — En détestant la Ligue et ce combat mortel.

Ces suspensions redoublées peignent les efforts interrompus de cette épouse désolée. Au troisième vers, la phrase tombe tout de suite au premier hémistiche :

> Arma son tendre amant....

On la voit encore arrêtée avec le vers, et le poëte reprend la phrase, de façon que l'effort devient encore plus marqué et plus pénible par l'arrangement des mots qui se traînent les uns après les autres.

> Et d'une main tremblante
> Attacha tristement sa cuirasse pesante.

L'épithète de *pesante* n'a rien par elle-même que de fort commun; la place où elle est la rend admirable. Le vers tombe avec le mot *pesante*, et l'on croit voir aussi la cuirasse près de tomber des mains qui la portent. Il y a eu de nos jours un critique assez inepte pour imprimer, dans l'*Année littéraire*, que c'étaient là *des vers d'écolier*, et que *pesante* n'était mis que pour la rime. Aux yeux de quiconque se connaît en poésie, les vers et l'épithète sont d'un maître. Mais donnez-les à juger à nos aristarques des journaux : *Il n'y a rien là*, diront-ils, *de neuf ni de frappant*. Et cela prouvera seulement qu'ils n'en

savent pas assez pour en être *frappés*, et qu'ils ne trouvent *neuf* que ce qui est extravagant ou barbare. Il faut les plaindre, et admirer encore les deux vers qui achèvent cette peinture digne de Virgile :

Et couvrit en pleurant, d'un casque précieux
Ce front si plein de grâce et si cher à ses yeux.

C'est à ceux qui connaissent l'amour à nous dire si ce n'est pas lui qui a conduit la main du poëte quand il traçait ce tableau; c'est à eux de nous dire comment les images naturelles et vraies réveillent, sans effort et sans recherche, une foule d'idées intéressantes : et c'est là ce qui fonde principalement ce qu'on appelle l'intérêt du style, et ce qui fait lire et relire les bons ouvrages en prose comme en vers.

Pour dernier exemple de cet art où Voltaire n'a jamais été étranger, de peindre par l'expression et les épithètes, et de relever des termes communs en sachant les placer, je citerai le tableau contrasté des deux armées qui combattaient à Coutras; et je le choisis encore parce que M. Clément le trouve *froid, sans mouvement, sans force et sans expression.*

Les courtisans en foule, attachés à son sort,
Du sein des voluptés s'avançaient à la mort.
Des chiffres amoureux, gages de leurs tendresses,
Traçaient sur leurs habits les noms de leurs maîtresses.
Leurs armes éclataient du feu des diamants,
De leurs bras énervés frivoles ornements.
Ardents, tumultueux, privés d'expérience,
Ils portaient au combat leur superbe imprudence;
Orgueilleux de leur pompe, et fiers d'un camp nombreux,
Sans ordre ils s'avançaient d'un pas impétueux.
D'un éclat différent mon camp frappait leur vue :
Mon armée, en silence à leurs yeux étendue,
N'offrait de tous côtés que farouches soldats,
Endurcis aux travaux, vieillis dans les combats,
Accoutumés au sang et couverts de blessures;
Leur fer et leurs mousquets composaient leurs parures :
Comme eux vêtu sans pompe, armé de fer comme eux,
Je conduisais aux coups leurs escadrons poudreux.

N'est-on pas également satisfait des deux tableaux et de leur contraste?

De leurs bras énervés frivoles ornements...
Ils portaient au combat leur superbe imprudence....

Ne sont-ce pas là des épithètes très-heureuses? *Mousquets* ne semblait pas trop fait pour le style noble : il est ici très-bien placé, parce que l'extrême simplicité des termes répond à celle des objets, et renforce le contraste que le poëte veut faire sentir. Quand il a parlé des *diamants* qui couvraient des guerriers fastueux, courtisans de Valois et de Joyeuse, il a proportionné à leur luxe le luxe de la poésie. Quand il veut représenter la pauvreté guerrière des soldats de Henri IV, il appauvrit à dessein sa diction, ou plutôt il sait la parer de sa simplicité même, comme ils sont *parés* de *leur fer* et de *leurs mousquets*. *Le fer* et *le mousquet*, voilà ce qu'il fallait opposer à l'or, aux *chiffres* et aux *diamants;* et remarquez pourtant que *le fer* qui précède *les mousquets* les ennoblit suffisamment, et que le dernier hémistiche, *composaient leurs parures*, les relève encore par un nouveau contraste. C'est ainsi que les expressions se soutiennent les unes par les autres, quand la combinaison est juste. *Escadrons poudreux* est une expression assez vulgaire : elle cesse de l'être ici; elle a une intention marquée; elle oppose *les escadrons poudreux* de l'indigent Navarrois aux escadrons dorés de Joyeuse. Ainsi tout a son mérite, quand tout est à sa place; je ne saurais trop le répéter. Ce n'est pas dans cet esprit que la poésie et l'éloquence sont jugées dans cette quantité d'écrits périodiques, où tant de gens vont chercher leurs opinions; mais aussi, comme je le prouverai en son lieu, c'est là ce qui a achevé de tout perdre.

Vous avez dû observer qu'à chaque pas que je faisais dans la réfutation des critiques, je rencontrais sur ma route des beautés à indiquer ou à développer, de faux principes à écarter, et des vérités à établir; et ce plan, que je n'ai voulu suivre qu'une fois, m'a paru applicable surtout à un ouvrage aussi important que *la Henriade*, le seul poëme épique que nous ayons, et qu'on aurait voulu ôter à son auteur et à la France. Je n'ai pas relevé la centième partie des erreurs plus ou moins grossières, des infidélités plus ou moins odieuses, des artifices plus ou moins méprisables dont on s'est servi pour rabaisser cet ouvrage. Je me suis arrêté sur les articles les plus essentiels à la poésie épique; et c'est dans le dernier, celui qui regarde la versification, que l'on a prodigué les plus vétilleuses chicanes et les plus puériles supercheries.

Mais une manœuvre très-insidieuse, et contre laquelle on ne saurait trop prévenir les jeunes gens et les lecteurs trop peu attentifs ou trop crédules, c'est de citer un morceau de Voltaire où ne se trouve pas tel ou tel genre de beauté, et de le rapprocher de tel ou tel morceau d'un autre auteur où on l'a fait remarquer. Avec un peu de réflexion, on sentira que cette méthode ne prouve rien du tout; car on pourrait l'employer tout aussi aisément dans un sens contraire. Par exemple, on nous étalera, à propos de l'inversion, un certain nombre de vers de Racine où elle se trouve, et ensuite des vers de Voltaire où elle n'est pas. Il est clair que, si on voulait attaquer Racine avec une mauvaise foi tout aussi inconséquente, on obtiendrait le même résultat. Il n'y aurait qu'à prendre ceux de ses vers qui sont sans inversion (et il y

en a, comme il doit y en avoir, une grande quantité), et mettre en opposition ceux où Voltaire en a fait usage. N'aurait-on pas fait là une belle démonstration? Et pourtant il est très-vrai que le commun des lecteurs est si sévère pour le talent, et en même temps si indulgent pour la critique, que la plupart sont tout prêts à se laisser prendre à ces trompeuses apparences. S'agit-il de l'ellipse, M. Clément se récriera sur des vers de Racine où elle donne de la vivacité au style, et affirmera hardiment que Voltaire ne sait point se servir de cette figure. Je ne songeais point à prouver le contraire quand j'ai examiné différents endroits de *la Henriade* sous d'autres rapports; et, sans aller plus loin, j'en vois deux où l'ellipse est d'un très-bel effet.

. . . . . . Henri, plein de l'ardeur
Que le combat encore enflammait dans son cœur,
Semblable à l'océan qui s'apaise et qui gronde :
O fatal habitant de l'invisible monde!
Que viens-tu m'annoncer dans ce séjour d'horreur?
Alors il entendit, etc.

La tournure elliptique consiste ici dans le retranchement de ces mots, *lui dit* ou *dit-il;* et il est aisé de sentir combien cette suppression rend le discours plus rapide. Vingt vers plus haut, le poëte passe de même de la narration au style direct, en supprimant les formules de liaison :

Il franchit les faubourgs, il s'avance à la porte :
Compagnons, apportez et le fer et les feux ;
Venez, volez, montez sur ces murs orgueilleux.

Le critique n'a eu autre chose à faire que de n'en pas parler, et pour le réfuter on n'a que la peine de transcrire.

Au reste, cette sorte d'ellipse doit être ménagée pour les occasions où il convient de passer brusquement du récit au discours. Ailleurs, elle donnerait au style un air étrange, et le ferait paraître décousu. L'inversion même, qui est un des moyens de distinguer notre poésie de la prose, exige aussi du choix et de la réserve. On sait combien nos anciens poëtes avaient rendu notre versification barbare en y accumulant mal à propos les inversions grecques et latines : Racine et Boileau en ont enseigné la juste mesure. Les inversions même naturelles à notre poésie la rendraient dure, pénible et rebutante, si elles étaient trop près les unes des autres ; et c'est ce qui est arrivé dans plus d'un ouvrage de nos jours. L'inversion n'est jamais plus louable que lorsqu'elle fait partie de tournures qui ne sauraient subsister sans elle, et qui ne sont permises qu'à la poésie, comme dans ce vers de *la Henriade :*

. . . . . . Un bruit mêlé d'horreur
Bientôt de ce silence augmente la terreur.

Il y a ici une ellipse très-hardie : on ne dirait jamais dans la prose la plus élevée, *la terreur du silence,* pour *la terreur produite par le silence.* Ces deux mots ainsi rapprochés auraient quelque chose de trop discordant; et même en vers, si l'on eût dit,

Bientôt vient augmenter la terreur du silence,

on en serait blessé; mais l'inversion vient ici au secours de la poésie, et en mettant,

Bientôt de ce silence augmente la terreur,

ces deux mots ainsi séparés n'ont plus rien de choquant, et produisent leur effet, parce que la hardiesse de l'expression ne nuit en rien à la clarté du sens. Il y a une foule d'exemples semblables dans nos bons poëtes; mais un seul suffit pour apprendre à les distinguer.

On pourrait croire que celui qui a tant reproché à Voltaire d'être avare de figures lui a du moins su gré de celle-ci. Point du tout : il se récrie sur *l'emphase et le galimatias,* et ne donne ce vers que pour un modèle de *style ampoulé.* Telle est la marche constante des critiques passionnés. Quand vous êtes élégant et sage, c'est *froideur;* quand vous êtes heureusement hardi, c'est *emphase.* Par ce moyen, on est sûr d'avoir toujours raison, mais pour soi seul.

Comment croire, par exemple, un homme qui vous dit que Voltaire n'a d'autre mérite que de n'être pas plat comme Scudéry et Desmarets, et de n'être pas dur comme Chapelain; mais qu'il *n'est pas plus grand poëte pour le fond des choses et des idées,* et que s'il faut s'en rapporter à Boileau, qui a dit,

Il n'est point de degrés du médiocre au pire,

l'auteur de *la Henriade* est par conséquent au niveau des derniers rimailleurs? Que penser d'un critique qui nous dit ici que Voltaire *n'est pas assez grand écrivain pour hasarder rien contre les règles du langage;* et ailleurs, *que pour fuir la médiocrité, il faut beaucoup de correction?* N'est-il pas évident qu'il ne se soucie nullement de se contredire pourvu qu'il ait un double prétexte d'injurier? Que répondre à un censeur qui parle de poésie, et qui défie Voltaire de rien opposer d'un des plus beaux morceaux de sa *Henriade* à ces vers de Chapelain :

De son être incréé, tout est la créature,
Le père de la vie et la source du bien.
. . . .
Seul *par soi-même, en soi dure éternellement* *.

Que servira de lui dire que le second de ces vers est fort commun; que le premier est aussi plat que barbare; puisque jamais on n'a pu dire *la créature de son être,* et que *tout est la créature* est de la

* Lisez.
Seul, ne pouvant changer, dure éternellement.

prose aussi dure que plate; que le troisième n'est pas barbare, il est vrai, mais que

Seul *par soi-même, en soi dure éternellement*,

est encore plus plat et plus dur, s'il est possible, que ce qui précède? Le moindre écolier sait tout cela. Quinconque a lu des vers sait que cette expression, *pour prix*, se prend également, dans la poésie et dans l'éloquence, en bonne et en mauvaise part, et qu'on dit, *la mort est le prix de ses forfaits*, comme on dit, *la reconnaissance est le prix des bienfaits*. Cela empêche-t-il M. Clément d'insulter Voltaire à propos de ces deux vers :

Semblable à ce héros, confident de Dieu même,
Qui nourrit les Hébreux pour prix de leur blasphème.

Dans le langage des orateurs et des poëtes, ces deux vers ne signifient autre chose, si ce n'est que Moïse ne punit les Hébreux de *leur blasphème* qu'en les nourrissant. Selon le critique, *cette idée est presque folle*. Assurément on n'en peut pas dire autant de cette observation; le *presque* serait de trop.

S'il lui plaît de décider que ces deux vers de *la Henriade sont du style médiocre*,

Il est comme un rocher qui, menaçant les airs,
Rompt la course des vents et repousse les mers,

peut-on se flatter de lui faire entendre que ces deux vers sont très-beaux, que le dernier hémistiche est du style sublime, et que c'est une très-grande idée que d'opposer la résistance d'un rocher à la masse des mers? S'il est assez maladroit pour prendre dans Corneille des vers très-inférieurs à ceux-là, comme il en a pris dans Malherbe et dans Despréaux, aura-t-il assez de discernement pour en apercevoir les fautes?

Et comme un *grand* rocher par l'orage insulté,
Des flots *audacieux* méprise la *fierté*,
Et sans craindre le bruit qui gronde sur sa tête,
Voit *briser* à ses pieds l'effort de la tempête.

Par l'orage insulté pourrait être ailleurs une figure bien placée : elle ne l'est pas ici, parce qu'elle offre une idée trop faible. *Un grand rocher*, cette épithète n'est ici qu'une cheville. *La fierté des flots audacieux*, autant de figures impropres : ce ne sont pas les flots qui sont *audacieux et fiers* en se brisant contre un rocher; c'est au rocher même que conviendraient beaucoup mieux les idées d'*audace* et de *fierté*. Qu'on lise la même comparaison dans Virgile, et l'on verra s'il confond ainsi ce qui appartient à chaque objet. Le bruit qui *gronde sur la tête d'un rocher* est un accessoire qui n'ajoute rien au tableau. Qu'est-ce que le *bruit* peut faire à un *rocher?* Le dernier vers est le meilleur; mais il a une faute de langue qui ne produit aucune beauté, *voit briser;* il faut absolument *voit se briser*.

M. Clément, toujours aussi malheureux quand il veut louer les grands poëtes que quand il veut les dénigrer, nous cite avec éloge ces deux autres vers de Corneille, où il dit que Moïse

Sur le mont *de* Sina reçut la sainte loi
A travers les carreaux, *la terreur et l'effroi*.

Si Voltaire les eût faits, le critique en saurait assez pour voir que, dans cet hémistiche, *sur le mont de Sina,* la particule *de* est une véritable *cheville* mise pour faire le vers, et que cet autre, *la terreur et l'effroi*, pèche contre la règle la plus commune du discours, qui doit toujours aller en croissant. Mais quant à ceux-ci de *la Henriade,*

Ainsi quand le vengeur des peuples d'Israël
Eut sur le mont Sina consulté l'Éternel,
Les Hébreux à ses pieds, couchés dans la poussière,
Ne purent de ses yeux soutenir la lumière,

s'il ne trouve que de la sécheresse où tout autre verra un tableau noble et imposant, c'est que ces vers sont de Voltaire.

SECTION III. — Des critiques relatives à l'ordonnance, aux caractères, aux épisodes et à la morale de *la Henriade*.

La nécessité de réunir dans un seul article tout ce qui peut concerner notre épopée, renfermée tout entière dans *la Henriade*, et d'opposer des notions saines aux fausses doctrines qu'a fait débiter sur ce genre de poésie l'acharnement à déprécier notre unique poëme, est un motif et une excuse pour m'arrêter un peu plus longtemps que je n'aurais voulu sur cet ouvrage, qui, pour avoir été exalté autrefois au delà de son mérite, a été mis ensuite fort au-dessous. Le premier excès était excusable; il tenait au plaisir nouveau de voir notre littérature vengée, par un jeune poëte, du reproche de stérilité dans un genre éminent : le second n'a aucune excuse; il joignait l'injustice à l'ingratitude, et tendait à appauvrir la gloire nationale pour dépouiller Voltaire de la sienne.

On a voulu trouver de la contradiction entre l'esprit général du poëme et celui du sujet. On a prétendu que, le sujet étant la conversion de Henri IV à la religion catholique, et par conséquent le triomphe de cette religion, l'auteur avait été contre son but en y insérant des morceaux satiriques contre l'ambition des papes et contre la cour de Rome. Le faux de cette observation saute aux yeux : il est évident que l'on a confondu dans la critique deux choses très-différentes, et même très-opposées, que l'auteur a très-bien su distinguer dans son poëme. La cour de Rome n'est point l'Église, et la politique

ultramontaine n'est point la religion. Le pape successeur des apôtres et chef de l'Église, et le pape souverain temporel, sont deux hommes tout différents. Dieu n'a jamais permis que la foi s'altérât dans la chaire de saint Pierre, il ne pouvait pas aller contre ses promesses : mais il n'a jamais dit que tous les successeurs de saint Pierre seraient des saints, et il a permis qu'un de ses apôtres fût un traître. Voltaire a donc très-bien fait de séparer ces deux choses, et ce devait être l'esprit de son sujet. Il a peint la Religion et l'Église sous les traits les plus respectables, et nous a représenté la Discorde et la Politique prenant les vêtements sacrés de *leur auguste ennemie,* la Religion, pour prêcher aux peuples la révolte et le fanastime; et la vérité de l'histoire est transparente sous le voile de cette allégorie. Assurément ce n'était pas dans l'Évangile, qui ne prêche que la soumission *aux puissances établies de Dieu,* que Sixte-Quint avait appris à déclarer l'héritier du trône de France *race bâtarde et détestable de Bourbon.* C'était l'allié mercenaire de Philippe II qui parlait ainsi, et non pas le chef spirituel et le père des chrétiens. Non-seulement il n'y a point là-dessus de reproche à faire à l'auteur; mais, quoique son sujet lui fît une loi indispensable de marquer d'un bout à l'autre de son poëme la séparation réelle et sensible de l'esprit de la religion, toujours le même et toujours pur, et de l'esprit qui était alors celui d'un souverain ambitieux et perfide, et d'un très-indigne pontife, on doit cependant lui savoir gré d'avoir employé tous les moyens de son art et tous les crayons de la poésie pour caractériser l'inaltérable pureté de la vraie religion et le respect qui lui est dû ; et il serait à souhaiter qu'il eût trouvé dans son âme ces sentiments et ce respect dont il a été redevable cette fois aux convenances de son sujet.

On nous cite une lettre de J. B. Rousseau, écrite dans le temps de ses querelles avec Voltaire, où il dit qu'il avait averti *l'auteur de* la Henriade *qu'un poëme épique ne doit pas être traité comme une satire, et que c'est le style de* Virgile *qu'on doit s'y proposer pour modèle, et non pas celui de Juvénal.* Le principe est très-vrai, et il ne s'agit, pour le bien appliquer, que d'en fixer le sens et l'étendue. Rousseau a-t-il voulu dire que l'expression énergique du blâme et de l'indignation ne doit pas entrer dans l'épopée? cette prohibition serait trop déraisonnable; et l'on sait que Boileau admirait quatre vers des plus beaux de *Bajazet* comme excellents dans le genre satirique, et assurément la tragédie est aussi loin que l'épopée de la satire proprement dite. Rousseau a donc voulu dire seulement que le ton propre et particulier à la satire ne devait pas être celui de l'épopée. C'est une vérité triviale qui ne pourrait avoir de sens qu'autant que l'on prouverait que le style de *la Henriade* est souvent celui de la satire; et nous avons vu que ce reproche ne peut tomber que sur sept ou huit vers, ce qui n'a rien de commun avec le ton habituel d'un ouvrage. Traitera-t-on de satire ce que dit Voltaire de la corruption de la cour de Rome, en opposition avec le témoignage éclatant qu'il rend aux vertus des premiers siècles de l'Église? Lui fera-t-on un crime d'avoir déploré ce temps malheureux où le meurtre, l'inceste et l'adultère souillèrent le trône pontifical? Il le devait à la vérité et à son sujet, et il fallait faire voir que les attentats de Sixte-Quint n'étaient pas plus respectables que ceux des Jules II et des Borgia, et n'appartenaient pas plus à la Religion. Je ne vois à reprendre dans ce morceau que deux vers :

> Et Rome, qu'opprimait leur empire odieux,
> Sous ses tyrans sacrés *regretta ses faux dieux.*

La pensée est outrée et fausse. On sait que le peuple de Rome moderne, tout en détestant les crimes des mauvais papes, fut toujours extrêmement attaché au culte orthodoxe. Cette hyperbole est donc en effet dans le goût de Juvénal; mais c'est la seule, et tout le reste du morceau est irréprochable.

Les critiques qui ont cité Rousseau le regardent sans doute comme une autorité; et ils ont raison, si l'on ne considère que ses titres en poésie, et que l'on mette de côté ses passions. Eh bien! veulent-ils que nous nous en rapportions à lui sur *la Henriade?* Voici ce qu'il en dit dans une lettre datée de Bruxelles, en 1722, un an avant que *la Henriade* parût sous son premier titre, celui de *la Ligue :* cette lettre est dans le Recueil des lettres de Rousseau, qui est entre les mains de tout le monde.

« M. de Voltaire a passé ici onze jours, pendant lesquels nous ne nous sommes guère quittés. J'ai été charmé de voir un jeune homme d'une si grande espérance : il a eu la bonté de me confier son poëme pendant cinq ou six jours. Je puis vous assurer qu'il fera un très-grand honneur à l'auteur. Notre nation avait besoin d'un ouvrage comme celui-là. *L'économie en est admirable, et les vers parfaitement beaux.* A quelques endroits près, sur lesquels il est entré dans ma pensée, *je n'y ai rien trouvé qui puisse être critiqué raisonnablement.* »

Eh bien! s'il faut s'en tenir ici à l'autorité invoquée par les censeurs eux-mêmes, où en sont-ils?

> *Quàm temerè in nosmet legem sancimus iniquam!*
> (HORAT. Sat. I, 3.)
> Quoi! vous citez pour vous la loi qui vous condamne?

Y a-t-il quelque moyen d'échapper à un témoignage si formel et si flatteur? Ce n'est ni complaisance

ni politesse : cela ne s'adresse ni à Voltaire ni à un de ses amis; ce n'est point une lettre ostensible. Rousseau écrit dans le secret de l'intimité; il écrit ce qu'il pense; et dans ces mêmes lettres, qui n'ont été imprimées qu'après sa mort, il s'énonce très-librement sur notre littérature, et n'épargne personne. M. Clément nous dira-t-il que Rousseau ne se connaît pas en poésie? Il l'atteste à tout moment, et ne l'appelle jamais que *le grand Rousseau.* Et Fréron, qui l'appelle *le seul poëte de notre siècle*, n'a pas manqué non plus de le citer pour nous prouver que *la Henriade n'est qu'une satire contre les papes.* Vous imaginez bien que ni lui ni aucun des censeurs de ce poëme n'a jamais dit un mot du passage que je viens de rapporter; ils s'en sont bien gardés, et n'ont pas parlé davantage de celui où, à propos d'*Œdipe*, *le Français de vingt-quatre ans* est mis, à beaucoup d'égards, *au-dessus du Grec de quatre-vingts.* Mais ils ont fait revenir partout les lettres écrites dans un temps ou l'inimitié publique et avouée devait décréditer le jugement, lorsque ce même Rousseau, qui avait regardé Voltaire *comme un homme né pour être la gloire de la France* (ce sont ses termes), disait à Brossette : *Quant à ce qu'il vous plaît de mettre M. de Voltaire et moi sur un même trône, je vous avoue que je me sens quelque peine à descendre si bas.* Voilà les passions de l'homme, voilà le cas qu'il faut faire de ses jugements; et je ne veux qualifier ni les palinodies de Rousseau, ni l'affectation de répéter ses censures, ni le profond silence gardé sur les éloges qui les avaient précédées.

Pour moi, qui ne juge sur la parole de personne, et qui me borne à fonder des résultats raisonnés sur une renommée de soixante ans, sur les principes de l'art et les suffrages des connaisseurs désintéressés, je m'empresse de tirer d'embarras les détracteurs, qui doivent être en ce moment, il faut l'avouer, sur des charbons ardents, et par leur propre faute. Je ne prendrai à la lettre ni l'un ni l'autre de ces deux avis de Rousseau, qui tous deux sont des extrêmes. Je crois le premier plus près de la vérité que lorsqu'il ne voyait plus dans Voltaire que

Tout le phébus qu'on reproche à Brébeuf,
Enguenillé des rimes du Pont-Neuf.

Mais aussi quand il trouve dans *la Henriade l'économie admirable et les vers parfaitement beaux*, il y a, je crois, à retrancher dans ces deux éloges, surtout dans le premier, quoique l'exagération me paraisse très-excusable, si l'on songe au plaisir que devait faire à un poëte un talent dans sa naissance tel que celui de Voltaire, et d'autant plus qu'il le soumettait alors aux anciens titres de Rousseau et aux lumières de sa vieillesse. Le temps, qui mûrit tout, a constaté que le plan de *la Henriade* n'est rien moins qu'*admirable*, et que la versification même, quoique brillante de beautés de toute espèce, n'est point *parfaite*. Voltaire, en d'autres genres, s'est souvent approché de la perfection, y a même atteint assez souvent pour balancer la perfection habituelle de Racine; mais c'est principalement dans ses belles tragédies, et au théâtre encore plus qu'à la lecture.

Mais si l'ordonnance de ce poëme n'a rien d'*admirable*, puisque la conception n'est point assez épique, elle n'a rien de contraire à la raison. On va juger de celle des censeurs par ce passage des *Lettres sur la Henriade*, qui n'est d'ailleurs qu'une répétition de la critique de Batteux.

« Si Henri IV pouvait être haï, il le serait par l'inconséquence *affreuse* de sa conduite. Il sait qu'il ne sera reconnu roi de France qu'après avoir abjuré le culte réprouvé. Il n'en fait nulle mention, et continue de verser le sang de ses sujets, quoique ce soit *en pure perte*, et qu'il soit instruit de la part du ciel que tous ses meurtres, tous ses combats n'y feront rien, s'il ne change de religion. Vous voyez clairement que voilà Henri IV devenu inhumain et odieux par inconséquence, ou plutôt par celle de l'auteur, et par une invention déplacée.... Dès le commencement de son poëme, il répand *un nuage affreux* sur toute la conduite de son héros. Je m'intéresse beaucoup plus pour les ligueurs, pour la ville affamée, qui ne fait que suivre les intentions du ciel, et qui aurait été condamnée selon les décrets divins, si elle eût ouvert ses portes avant que le roi fût rentré dans l'Église. »

Plus cette déclamation est violente, plus elle retombe sur celui qui se la permet, si l'auteur du poëme n'a besoin, pour y répondre, que de rappeler ses vers, et des vers décisifs, pris dans les morceaux mêmes que l'on veut tourner contre lui et qui contiennent l'explication la plus claire et la plus plausible du dessein de l'ouvrage, dès qu'on les cite dans leur entier. La critique qui les a tronqués les a eus nécessairement sous les yeux, et demeure sans excuse au point de ne pouvoir même alléguer l'erreur, quand l'infidélité est évidente.

Il s'appuie d'abord sur ces deux vers que dit le solitaire de Jersey à Henri IV, dans le premier chant,

Mais si la vérité n'éclaire vos esprits,
N'espérez point entrer dans les murs de Paris;

ensuite sur les reproches que saint Louis lui fait, au septième chant, en lui rappelant la foi de ses aïeux :

Leur culte était le mien : pourquoi l'as-tu quitté?

Et il s'écrie enfin :

« Pourquoi saint Louis prend-il tant de peine pour un

hérétique endurci, qui, après cette vision miraculeuse, n'en massacre ses sujets qu'avec plus d'ardeur, consume son peuple par toutes les horreurs de la famine, après avoir reçu *cinq ou six avis* frappants, qu'il n'entrera dans Paris que converti? Maintenant, que la grâce descende, cela touche faiblement les esprits prévenus par l'*étourderie cruelle* du héros qui verse tant de sang précieux par opiniâtreté ou par inconséquence.... Si ce n'est pas là avoir rendu son héros odieux, et *par conséquent très-peu intéressant*, je ne m'y connais pas. »

J'ai transcrit ces morceaux pour donner une idée du genre de censure qui règne dans des volumes entiers, et qu'on ne peut imaginer possible à moins de l'avoir sous les yeux. Je suis persuadé qu'aujourd'hui, avec un peu de réflexion, l'auteur se le reprocherait; qu'il sentirait combien il y a de bienséances violées seulement dans ces derniers mots, *je ne m'y connais pas*, qui semblent offrir en sa faveur l'alternative la plus décisive qu'il soit possible entre ces deux suppositions, que Voltaire ait commis la faute la plus grossière, ou que M. Clément *ne s'y connaisse pas*. Je ne crois pas que cette formule ait jamais été employée en pareil cas, même par les écrivains dont le nom seul était reconnu pour une autorité. Je n'insisterai point là-dessus : si je m'en rapporte aux réflexions du critique et du lecteur, celui-ci verra de lui-même la réponse à cette foule d'invectives, dans le discours du solitaire de Jersey. Le voici :

Les œuvres des humains sont fragiles comme eux :
Dieu dissipe à son gré leurs desseins factieux;
Lui seul est toujours stable; et tandis que la terre
Voit de sectes sans nombre une implacable guerre,
La vérité repose aux pieds de l'Éternel.
Rarement elle éclaire un orgueilleux mortel :
Qui la cherche du cœur un jour peut la connaître;
Vous serez éclairé, puisque vous voulez l'être.
Ce Dieu vous a choisi; sa main dans les combats
Au trône de Valois va conduire vos pas;
Déjà sa voix terrible ordonne à la victoire
De préparer pour vous les chemins de la gloire :
Mais si la vérité n'éclaire vos esprits,
N'espérez point entrer dans les murs de Paris.

Il est impossible de concilier plus complètement l'esprit de la religion et celui de l'épopée. Dans celle-ci, suivant les règles de l'art, le but et le dénoûment de l'ouvrage doivent être annoncés dans les décrets de la Providence, comme chez Homère et Virgile dans les décrets de Jupiter. Dans celle-là, suivant la doctrine du christianisme, les moments marqués par la grâce sont indépendants des hommes, et ne dépendent que de Dieu seul. C'est ce que le poëte a cru devoir encore rappeler plus d'une fois, comme dans ces vers du septième chant, que saint Louis prononce dans le ciel :

. . . . . . C'est de là que la grâce
Fait sentir aux humains sa faveur efficace;
C'est de ces lieux sacrés qu'un jour son trait vainqueur
Doit partir, doit brûler, doit embraser ton cœur.
Tu ne peux différer, ni hâter, ni connaître
Ces moments précieux dont Dieu seul est le maître.

Ce même saint Louis lui avait dit, dans le chant précédent :

Dans Paris, ô mon fils! tu rentreras vainqueur,
Pour prix de ta clémence, et non de ta valeur.

Enfin, le solitaire de Jersey s'était expliqué d'une manière encore plus positive dans ces vers qui terminent son entretien avec Henri :

Enfin, quand vous aurez, par un effort suprême,
Triomphé des ligueurs, et surtout de vous-même;
Lorsqu'en un siége horrible et célèbre à jamais
Tout un peuple étonné vivra de vos bienfaits,
Ces temps de vos États finiront les misères :
Vous lèverez les yeux vers le Dieu de vos pères, etc.

Ainsi l'on voit, comme l'on voit le jour à midi, que la conduite de Henri, cette *inconséquence affreuse*, ces *nuages affreux*, cette *étourderie cruelle*, ces *massacres de gaieté de cœur, etc.*, qui doivent le rendre, selon le critique, *odieux, inhumain, plus haïssable* que les ligueurs, ne sont autre chose, dans le poëme, que les décrets de la Providence formellement énoncés et répétés; que, bien loin de *verser du sang en pure perte*, c'est *la main de Dieu qui le conduit dans les combats* : c'est *sa voix toute-puissante qui*

Ordonne à la victoire
De préparer pour lui les chemins de la gloire;

qui lui dit qu'il triomphera,

Pour prix de sa clémence, et non de sa valeur.

Et pour être *clément*, il faut être victorieux; et pour vaincre, il faut combattre. J'ajouterai que les idées de justice naturelle s'accordent parfaitement avec cette marche de la Providence : qu'il était très-juste que des rebelles si coupables et si obstinés fussent punis, comme il arrive toujours, par leur propre faute : que Bourbon n'était que malgré lui, comme sa conduite le prouve, l'instrument de la vengeance divine sur ce peuple fanatique, conduit par des tyrans sacriléges et hypocrites; et qu'il est beau et *intéressant* que la *clémence* du roi, qui nourrit des révoltés, désarme cette vengeance céleste, et attire enfin sur lui-même la grâce qui doit l'éclairer.

J'ajouterai surabondamment que, dans les vraisemblances humaines, qu'il n'est pas permis de heurter dans un poëme quand la Providence ne les contredit pas par un miracle (ce qui est rare, et ce qu'elle ne fait pas ici), il serait ridicule d'imaginer qu'il eût suffi d'abord à Henri IV de se convertir pour régner. L'histoire tout entière de la Ligue atteste à quiconque l'a lue que l'absolution du pape n'eût

jamais eu lieu, si Henri n'avait été vainqueur, et qu'elle eût été insuffisante sans l'épée qui le fit vaincre dans les plaines d'Ivry.

A Dieu ne plaise que je veuille m'armer, contre le critique, des conséquences accablantes qui dérivent immédiatement de ces paroles, que je n'ai pu transcrire sans me faire violence : que les *ligueurs suivaient les intentions du ciel; qu'ils auraient été condamnés, selon les décrets divins, s'ils eussent ouvert leurs portes*. Il s'ensuivrait que Dieu légitime et autorise le crime quand sa providence en permet l'exécution à la liberté de l'homme. Je suis trop sûr que cette absurdité monstrueuse, étrangère à quiconque n'est pas incapable de raisonnement, n'a jamais été un instant dans l'intention du critique. Mais je voudrais qu'il considérât qu'elle est pourtant bien formelle et bien entière sous sa plume, qu'il a d'ailleurs plus de connaissances qu'il n'en faut pour n'avoir pas ignoré que la réfutation de sa censure, sur le dernier article que je viens de discuter, était dans *la Henriade* elle-même. Je voudrais qu'il comprît bien, ne fût-ce que par ce dernier exemple, jusqu'où peut mener, même en morale, une animosité personnelle, même en matière littéraire, et combien il est triste d'avoir tort ainsi, puisque je suis réellement confus d'avoir ainsi raison.

Pour ce qui concerne les caractères, il en est deux sur lesquels on a passé condamnation, Mayenne et d'Aumale. Mais les détracteurs condamnent tout indistinctement, et même le caractère qui est généralement le mieux tracé, celui du héros. On vient de voir sous quels faux rapports on a voulu le rendre odieux. Le même censeur lui fait un crime d'avoir *coupé les vivres* à une ville qu'il assiégeait. Assurément ce reproche est nouveau : il n'y a point de général qui n'en fasse autant; mais il n'y a que notre Henri IV qui ait nourri ses ennemis affamés. Il est partout dans *la Henriade* ce qu'il était en effet, loyal autant que brave, ami sensible, bon maître, vainqueur généreux. On ne peut douter que son nom, son caractère, ne soit une des choses qui ont le plus contribué aux succès du poëme; et c'est un bonheur et un mérite dans l'auteur d'avoir choisi un héros dont la grandeur est aimable. Si, en assiégeant Paris, il eût négligé de s'emparer des passages de la Seine, ne l'eût-on pas taxé, avec raison, d'une imprudence impardonnable? D'après les règles ordinaires de la guerre, ne devait-il pas croire que la ville se rendrait dès qu'elle n'aurait plus de subsistances? N'était-ce pas le seul moyen de ménager à la fois le sang de ses soldats et celui de ses ennemis, et de sauver Paris des calamités d'une place prise d'assaut? Pouvait-il prévoir que la rage du fanatisme irait au point qu'on aimerait mieux mourir de faim dans Paris que d'en ouvrir les portes à son roi? C'est ce qui ne pouvait arriver que par un effet rare et terrible de la justice divine. Mais dès qu'il le sut, quelle fut sa conduite! et quel tableau l'histoire fournit au poëte!

Jusqu'aux tentes du roi mille bruits en coururent :
Son cœur en fut touché, ses entrailles s'émurent;
Sur ce peuple infidèle il répandit des pleurs :
« O Dieu! s'écria-t-il, Dieu qui lis dans les cœurs,
« Qui vois ce que je puis, qui connais ce que j'ose,
« Des ligueurs et de moi tu sépares la cause :
« Je puis lever vers toi mes innocentes mains.
« Tu le sais, je tendais les bras à ces mutins;
« Tu ne m'imputes point leurs malheurs et leurs crimes.
« Que Mayenne à son gré s'immole ces victimes;
« Qu'il impute, s'il veut, des désastres si grands
« A la nécessité, l'excuse des tyrans;
« De mes sujets séduits qu'il comble la misère;
« Il en est l'ennemi, j'en dois être le père :
« Je le suis; c'est à moi de nourrir mes enfants,
« Et d'arracher mon peuple à ces loups dévorants.
« Dût-il de mes bienfaits s'armer contre moi-même,
« Dussé-je en le sauvant perdre mon diadème,
« Qu'il vive; je le veux; il n'importe à quel prix.
« Sauvons-le malgré lui de ses vrais ennemis;
« Et si trop de pitié me coûte mon empire,
« Que du moins sur ma tombe un jour on puisse lire :
« Henri, de ses sujets ennemi généreux,
« Aima mieux les sauver que de régner sur eux. »
Il dit, et dans l'instant il veut que son armée
S'approche sans éclat de la ville affamée;
Qu'on porte aux citoyens des paroles de paix,
Et qu'au lieu de vengeance, on parle de bienfaits.
A cet ordre divin ses troupes obéissent;
Les murs en ce moment de peuple se remplissent :
On voit sur les remparts avancer à pas lents
Ces corps inanimés, livides et tremblants,
Tel qu'on feignait jadis que des royaumes sombres
Les mages à leur gré faisaient sortir les ombres,
Quand leur voix, du Cocyte arrêtant les torrents,
Appelait les enfers et les mânes errants.
Quel est de ces mourants l'étonnement extrême!
Leur cruel ennemi vient les nourrir lui même.
Tourmentés, déchirés par leurs fiers défenseurs,
Ils trouvent la pitié dans leurs persécuteurs.
Tous ces événements leur semblaient incroyables.
Ils voyaient devant eux ces piques formidables,
Ces traits, ces instruments des cruautés du sort,
Ces lances qui toujours avaient porté la mort,
Secondant de Henri la généreuse envie,
Au bout d'un fer sanglant leur apporter la vie.
« Sont-ce là, disaient-ils, ces monstres si cruels?
« Est-ce là ce tyran si terrible aux mortels,
« Cet ennemi de Dieu, qu'on peint si plein de rage?
« Hélas! du Dieu vivant c'est la brillante image;
« C'est un roi bienfaisant, le modèle des rois.
« Nous ne méritons pas de vivre sous ses lois.
« Il triomphe, il pardonne, il chérit qui l'offense :
« Puisse tout notre sang cimenter sa puissance!
« Trop dignes du trépas dont il nous a sauvés,
« Consacrons-lui ces jours qu'il nous a conservés. »

On ne lit point sans attendrissement de semblables morceaux, où éclate le talent de l'auteur pour le pathétique, talent qui l'a rendu si grand au théâtre. On reconnaît ici le peintre d'Alvarès et de Zopire, et ce sublime de sentiment qu'on retrouve encore dans le discours de Coligny :

« Compagnons, leur dit-il, achevez votre ouvrage,
« Et de mon sang glacé souillez ces cheveux blancs
« Que le sort des combats respecta quarante ans.
« Frappez, ne craignez rien; Coligny vous pardonne.
« Ma vie est peu de chose, et je vous l'abandonne.
« J'eusse aimé mieux la perdre en combattant pour vous. »
Ces tigres, à ces mots, tombent à ses genoux, etc.

Ces tigres étaient apparemment plus faciles à émouvoir que les détracteurs de *la Henriade*. Savez-vous ce qu'ils ont vu dans ce morceau, cité partout depuis soixante ans parmi les modèles de ce genre de sublime? *une pusillanimité qui déshonore le caractère de Coligny; une disconvenance intolérable, d'appeler* compagnons *ses assassins*, de leur dire qu'il *eût voulu mourir pour eux, etc.* C'est bien assez de transcrire ces critiques : on n'exigera pas que je les réfute toujours.

On peut croire que Sully, celui que la postérité désignera toujours sous le nom de l'ami de Henri IV, eût figuré dans *la Henriade* plus avantageusement que Mornay. L'auteur, qui d'abord l'avait cru comme nous, substitua Mornay à Sully, par un ressentiment particulier contre les Sully, dont il crut avoir à se plaindre, quoiqu'ils eussent été au nombre des premiers protecteurs de sa jeunesse. Ce ressentiment était fort mal entendu, et cette raneune était petite : ce n'est pas la première fois qu'on a sacrifié des avantages réels au travers de la mauvaise humeur. Mais quoique Sully eût mieux valu que Mornay pour l'intérêt, il n'est pas moins vrai que celui-ci marque beaucoup dans l'ouvrage par l'originalité du trait, et qu'il joue un fort beau rôle au neuvième chant, où il représente l'amitié courageuse qui ose parler à la faiblesse d'un roi, et la sagesse qui enseigne à mépriser l'amour. M. Clément prétend qu'un philosophe est déplacé dans l'épopée. Sans doute il n'en doit pas être le héros, non plus que d'une tragédie. Mais quand la tragédie admet un Burrhus, et s'en glorifie, je ne vois pas pourquoi l'épopée rejetterait Mornay; et dans la foule des personnages plus ou moins passionnés qui animent l'épopée, un sage, qui n'a d'autre passion que la vérité et la vertu, peut offrir un contraste qui ne déplaît pas. Ce vers, qui peint si bien le calme d'une âme forte au milieu des dangers,

Il pare, en lui parlant, plus d'un coup qu'on lui porte,

est un coup de pinceau très-remarquable; et il ne faut pas prendre à la lettre ces deux autres vers, dont la critique a voulu abuser comme de tout le reste;

Et son rare courage, ennemi des combats,
Sait affronter la mort, et ne la donne pas.

On s'écrie que c'est la *peinture d'un fou*; cependant c'est ce que fait tous les jours dans les batailles un officier supérieur, qui très-certainement *affronte la mort* en se portant d'un lieu à un autre, et ne songe point du tout à *la donner*, parce qu'il a autre chose à faire, à moins qu'il ne se trouve dans le cas d'une défense indispensable; et c'est ce que signifient ces vers, que je suis honteux d'avoir à expliquer.

La Beaumelle fait ici une critique fort opposée à celle de M. Clément; il prétend que le *confident éclipse le héros*. On pourrait souvent, comme vous le voyez, renvoyer les censeurs l'un à l'autre, et leur laisser le soin de s'accorder, s'ils le peuvent. Voltaire, d'ailleurs, a pris soin de conserver à chacun sa place; il dit de Mornay :

Il reçoit de Henri tous ces ordres rapides,
De l'âme d'un héros mouvements intrépides,
Qui changent le combat, qui fixent le destin.

Mais alors la Beaumelle se retourne d'un autre côté, et ces vers ne lui montrent plus *qu'un aide de camp*. Vous concevez que ce n'est pas avec ces gens-là qu'on peut jamais avoir raison : aussi n'est-ce pas pour eux qu'on écrit.

M. Clément reproche à Mornay, comme *une flatterie dégoûtante d'un vil courtisan*, ces deux vers qu'il dit à son maître à l'instant où il vient de sacrifier son amour à son devoir :

L'amour à votre gloire ajoute un nouveau lustre :
Qui l'ignore est heureux, qui le dompte est illustre.

Il n'y a là rien que de vrai : l'amour est sans doute une faiblesse dangereuse et condamnable; mais plus on a tort de s'y être laissé aller, plus il est louable de le surmonter, et certainement la difficulté de vaincre rend la victoire plus *illustre*. La sévérité de M. Clément me paraît aussi outrée en morale qu'en poésie. Il sera toujours *très-heureux* et très-honorable de ne pas commettre des fautes, mais il sera toujours beau de les réparer; et Dieu lui-même, qui connaît mieux que nous la fragilité humaine, ne se montre pas moins favorable au repentir qu'à l'innocence.

On a toujours reconnu dans le discours de Potier aux états de Paris le caractère que l'histoire donne à ce digne magistrat; et son discours est un des endroits du poëme où l'auteur a mis le plus de ce talent oratoire qui ne doit être nullement étranger à la poésie épique et dramatique. M. Clément ne voit dans cette éloquente harangue que celle *d'un déclamateur, d'un fanatique, d'un furieux qui a le transport au cerveau*. Je ne puis que vous inviter à la relire, car je ne saurais vous transcrire ici toute *la Henriade*.

La résolution de ne trouver que des fautes dans *la Henriade*, et de n'y voir jamais l'épopée, a fait tomber M. Clément dans une méprise bien étrange

pour un homme aussi instruit que lui. Ses *Lettres* sont en forme de dialogue, et il s'est ménagé un interlocuteur qui n'est là que pour lui donner gain de cause en tout, et lui fournir seulement le texte de ses censures.

« Je ne sais (lui dit-il une fois en propres termes) si vous avez raison, mais je ne vois rien à vous répondre. »

Cela signifie seulement que M. Clément *ne voit rien à répondre* à M. Clément : on pouvait être moins naïf et un peu plus adroit. Cependant l'interlocuteur lui objecte quelque part nombre de morceaux que tout le monde a jugés vraiment épiques; et ce sont ceux que nous avons ou cités ou indiqués. Le critique ne le nie pas, mais il répond :

« Ne voyez-vous pas que dès à présent votre exposé même est une critique sanglante de *la Henriade?* »

Si j'avais eu l'honneur d'être l'interlocuteur de M. Clément, je lui aurais répondu : Non en vérité, je ne le vois pas, et je crois même que je ne le verrai *jamais*. Mais voici comment il m'aurait dessillé les yeux.

« Presque tous ces tableaux que vous vantez sont *des hors d'œuvre* sous lesquels l'action principale est étouffée. Le siége de Paris, qui est le sujet de *la Henriade*, fournit tout au plus la valeur de deux chants. »

Le docile interlocuteur ne trouve rien à répliquer à ce terrible argument. Il me semble qu'à sa place j'aurais dit à M. Clément : Vous n'y pensez pas, mon maître; vous vous jetez là dans un précipice dont vous ne vous tirerez jamais. *Ne voyez-vous pas dès à présent* que ce que vous venez d'établir est *une critique sanglante* d'Homère, de Virgile, du Tasse, que vous-même reconnaissez pour des modèles? Si tout ce qui n'est pas l'*action principale est un hors-d'œuvre qui l'étouffe*, que dirons-nous d'Homère? Son sujet est clairement exposé :

« Muse divine, chante la colère funeste du fils de Pélée, source de tant de maux pour les Grecs, et qui fit tomber dans les enfers avant le temps les âmes de tant de guerriers, devenus la pâture des oiseaux dévorants! Ainsi s'accomplissait le décret de Jupiter, depuis que la discorde eut éclaté entre Agamemnon, le roi des rois, et Achille, le fils des dieux. »

Assurément le sommeil de Jupiter sur le mont Ida, la ceinture de Vénus, les adieux d'Hector et d'Andromaque, et les querelles des dieux dans l'Olympe, et tant d'autres fictions, tiennent beaucoup plus de place que la colère d'Achille : ce sont donc *des hors d'œuvre qui étouffent l'action principale?* Mais que dirons-nous de l'*Énéide?* Le sujet est l'établissement des Troyens en Italie; cependant le poëte n'arrive à ce qui est proprement du sujet qu'au septième livre : il y a donc six livres entiers de *hors-d'œuvre;* car vous ne direz pas que le sac de Troie, les amours d'Énée et de Didon, le voyage d'Énée en Sicile, les jeux funèbres en l'honneur d'Anchise, et la descente aux enfers; que tous ces objets, dont chacun tient un livre entier, sont nécessaires à l'établissement des Troyens en Italie. Le sujet du Tasse est la délivrance du saint sépulcre et la prise de Jérusalem.

Che 'l gran sepolcro liberò di Cristo.

Il n'occupe pas un tiers de l'ouvrage. Les amours de Renaud et d'Armide, les aventures de Clorinde, de Tancrède, d'Herminie, la Forêt enchantée, tant d'autres événements, sont donc aussi des *hors-d'œuvre?* Je n'ai pas la prétention de vous instruire; mais n'auriez-vous pas imaginé, avec un peu de malice, et pour voir ce que j'en dirais, d'appeler hors-d'œuvre ce que tout le monde est convenu d'appeler *épisode?* et tout le monde aussi n'est-il pas convenu que les épisodes sont de l'essence de l'épopée? J'en excepte la Beaumelle, qui nous dit hardiment que les *épisodes sont à l'épopée ce que la duplicité d'intrigue est à la tragédie;* mais vous savez vous-même combien il était ignorant dans ces matières ; et c'est ici une des plus grandes sottises qu'il ait débitées. Ce n'est pas moi qui doit vous apprendre que, si les épisodes sont toujours un défaut plus ou moins grand dans un drame, ils font partie intégrante de l'épopée, pourvu qu'ils soient liés à l'action; et vous ne disconvenez pas qu'ils ne le soient d'ordinaire dans *la Henriade*. Rien n'est plus facile à saisir que cette différence essentielle entre le poëme épique et la tragédie : celle-ci n'occupe que quelques heures; l'autre peut occuper une année, et même davantage. Il en résulte que, si l'unité de sujet est nécessaire dans tous les deux, ce n'est pas de la même manière. Le drame marche rapidement vers son but, et se passe sous mes yeux; je ne veux donc pas qu'il s'en écarte, ni que rien l'arrête ou le retarde. Le poëte épique me mène avec lui dans une longue carrière, et je l'y suis avec plaisir, pourvu que les sentiers divers qu'il me fait parcourir se réunissent toujours vers la grande route et aboutissent au terme, et pourvu surtout qu'il sache m'amuser sur le chemin.

Il n'était pas digne non plus de M. Clément de recourir au moyen usé et ignoble de la parodie, plate caricature qui ne prouve rien contre le tableau. Nous avons une *Henriade travestie*, dont l'auteur, ainsi que son modèle Scarron, n'a voulu que s'égayer, et faire voir qu'on pouvait rire de tout, même de ce qu'on admire. Il y a du moins quelques traits de gaieté bouffonne dans ces sortes de turlupinades, toujours ennuyeuses d'ailleurs au bout de quelques pages. On sait combien l'*Énéide travestie* est peu

lue depuis la chute du burlesque, qui date du temps de Boileau; et pourtant on rit quelquefois des saillies de Scarron, dont on a retenu quelques-unes, telles que celle-ci sur le vers

Quondàm etiam victis redit in præcordia virtus.
(Æneid. II, 367.)

Bien souvent le courage rentre
Au pauvre vaincu dans le ventre,
Et le vainqueur, par le vaincu,
En a bien souvent dans le cu.

Et cette autre sur l'Élysée :

J'aperçus l'ombre d'un cocher,
Qui, tenant l'ombre d'une brosse,
En frottait l'ombre d'un carrosse.

Il y a une sorte d'imagination dans ces folies, qui peuvent divertir un moment; mais qui est-ce qui rira du plan de *la Henriade* ainsi parodié ?

« Je chante un héros qui fait un petit voyage sur mer, qiu vient livrer un petit assaut à Paris, qui fait un long rêve, qui va en bonne fortune, et revient bravement prendre Paris par famine. »

Si quelqu'un parodiait ainsi le plan de *l'Iliade* et de *l'Énéide*, ce qui serait tout aussi aisé, qu'en dirait M. Clément?

On a vu que l'épisode des amours de Gabrielle et du roi n'était pas ce qu'il devait être; qu'il n'avait ni assez de liaison avec l'ensemble du poëme, ni assez d'effet dans le cours de l'action. M. Clément, qui veut toujours traiter les choses *à sa manière* (ce sont ses termes quand il répète des critiques déjà faites), ne voit dans tout ce neuvième chant qu'*un amour de garnison, une idylle amoureuse, composée de tous les lieux communs entassés dans les églogues modernes; un amour fade, chargé de pretintailles italiennes, dérobées à la magie d'Armide*. Cette *manière* est celle de la mauvaise satire, et non pas de la bonne critique. On ne conçoit pas trop comment *un amour de garnison* est en même temps *une idylle amoureuse;* c'est la première fois peut-être qu'on a mis ensemble *la garnison* et *l'idylle*. Il n'est pas plus aisé de retrouver des *pretintailles italiennes* dans cette belle allégorie du Temple de l'Amour, ni d'autre *magie* dans tout ce neuvième chant, que celle d'un style enchanteur. La citation d'un seul morceau suffira pour faire voir que cet éloge n'est pas trop fort.

Il fait plus (à l'Amour tout miracle est possible) :
Il enchante ces lieux par un charme invincible.
Des myrtes enlacés, que d'un prodigue sein,
La terre obéissante a fait naître soudain,
Dans les lieux d'alentour étendent leur feuillage.
A peine a-t-on passé sous leur fatal ombrage,
Par des liens secrets on se sent arrêter :
On s'y plaît, on s'y trouble, on ne peut les quitter.
On voit fuir sous cette ombre une onde enchanteresse :
Les amants fortunés, pleins d'une douce ivresse,
Y boivent à longs traits l'oubli de leur devoir.
L'Amour dans tous ces lieux fait sentir son pouvoir :
Tout y paraît changé, tous les cœurs y soupirent;
Tous sont empoisonnés du charme qu'ils respirent.
Tout y parle d'amour. Les oiseaux dans les champs
Redoublent leurs baisers, leurs caresses, leurs chants.
Le moissonneur ardent, qui court avant l'aurore
Couper les blonds épis que l'été fait éclore,
S'arrête, s'inquiète, et pousse des soupirs :
Son cœur est étonné de ses nouveaux désirs :
Il demeure enchanté dans ces belles retraites,
Et laisse en soupirant ses moissons imparfaites.
Près de lui la bergère, oubliant ses troupeaux,
De sa tremblante main sent tomber ses fuseaux.
Contre un pouvoir si grand qu'eût pu faire d'Estrée?
Par un charme indomptable elle était attirée;
Elle avait à combattre, en ce funeste jour,
Sa jeunesse, son cœur, un héros, et l'Amour.

Il est vrai que le fond de cette fiction et quelques traits de ce tableau sont du Tasse : mais ce n'est point là de cette *magie* qu'on lui reproche; c'est de l'imagination et du style épique, et ce serait une chose rare qu'une *idylle* de cette force. Je n'en connais point qui puisse offrir des peintures telles que celle-ci :

Les folâtres Plaisirs, dans le sein du repos,
Les Amours enfantins désarmaient ce héros :
L'un tenait sa cuirasse encor de sang trempée;
L'autre avait détaché sa redoutable épée,
Et riait en tenant dans ses débiles mains
Ce fer, l'appui du trône et l'effroi des humains.

Cette touche est de l'Albane, et ce mélange du gracieux et du terrible est de Virgile.

Il me reste à justifier la philosophie morale répandue dans *la Henriade*, et que l'hypercritique M. Clément a encore plus maltraitée, s'il est possible, que tout le reste. Il part d'abord d'un arrêt de réprobation générale, qui ne tend à rien moins qu'à bannir de l'épopée toute idée morale, toute maxime, toute réflexion. S'il fait grâce ici à un très-petit nombre de vers de cette nature, ce n'est pas parce que tout le monde les a retenus comme exprimant avec une élégante précision des vérités frappantes telle que celle-ci :

C'est un poids bien pesant qu'un nom trop tôt fameux.
Tel brille au second rang, qui s'éclipse au premier.

Non; c'est seulement parce qu'il ne saurait nier qu'on en rencontre de semblables dans Homère et dans Virgile. C'est un vice général de sa critique, de donner beaucoup plus à l'autorité qu'à la raison, et de voir la raison dans l'autorité; au lieu que l'autorité, en matière de goût, doit seulement venir à l'appui de la raison, comme l'expérience en physique et en morale à l'appui des principes. Il consent donc à faire grâce à trois vers de *la Henriade*; mais d'ailleurs il s'épuise en invectives contre tous les endroits quelconques où le poëte s'avise de penser. Jamais la pensée n'eut un plus implacable ennemi :

vingt paragraphes ne lui suffisent pas pour exhaler toute sa colère; il a recours aux comparaisons les plus injurieuses; et, pour tout dire en un mot, les maximes de *la Henriade* lui paraissent au niveau *des proverbes de Sancho Pança.*

Il y a sans doute dans *la Henriade* un fonds de philosophie morale, développé dans différents morceaux assez étendus, et il est sûr encore qu'on ne trouve rien de semblable dans Homère et dans Virgile. Le critique en conclut que ces morceaux, fussent-ils d'ailleurs beaux en eux-mêmes (et il convient qu'ils le sont quelquefois), sont essentiellement contraires à l'esprit de l'épopée. Je ne crois pas la conséquence juste. Homère et Virgile ont certainement bien connu cet esprit; mais faut-il en conclure qu'un poëme écrit tant de siècles après eux doive leur ressembler en tout, et ne se composer que des mêmes éléments? La différence des temps, de la religion et des mœurs, n'en doit-elle amener aucune dans les compositions poétiques? On l'admet au théâtre : pourquoi pas dans l'épopée? Nos bons tragiques ont beaucoup profité des Grecs : les ont-ils suivis en tout, et n'y ont-ils rien ajouté? C'est particulièrement contre le fanatisme qu'est dirigée la morale de *la Henriade,* et son sujet ne lui en faisait-il pas une loi? La Ligue, dont il veut inspirer une juste horreur, ne fut-elle pas l'ouvrage du fanatisme? Et si ce monstre avait armé la France contre le meilleur des rois, le poëte ne devait-il point combattre et faire haïr le premier ennemi de son héros? Il y a donc ici conséquence entre l'objet du poëme et l'exécution; et si ce mobile de discorde et de guerre n'avait rien produit dans les siècles anciens de semblable à la Ligue, un poëme moderne, qui traite de la Ligue, devait-il être modelé en tout sur l'ancienne épopée?

Voilà donc d'abord le poëte fondé en raison pour le dessein général : quant aux détails, son devoir était de les faire rentrer dans l'esprit de l'épopée, et même de toute poésie, c'est-à-dire de mettre le plus souvent la morale en tableaux, en mouvements, en fictions. C'est aussi ce qu'a fait Voltaire, si ce n'est que les fictions (comme nous l'avons dit), cette partie qui appartient à l'invention, n'occupent pas chez lui assez de place. Mais quand il évoque des enfers le Fanatisme pour armer le bras de Jacques Clément, a-t-il tort de nous offrir ce résumé rapide des crimes et des maux qu'il a produits?

. . . Le Fanatisme est son horrible nom :
Enfant dénaturé de la religion,
Armé pour la défendre, il cherche à la détruire,
Et, reçu dans son sein, l'embrasse et le déchire.
C'est lui qui dans Raba, sur les bords de l'Arnon,
Guidait les descendants du malheureux Ammon,
Quand à Moloch, leur dieu, des mères gémissantes
Offraient de leurs enfants les entrailles fumantes.
Il dicta de Jephté le serment inhumain;
Dans le cœur de sa fille il conduisit sa main.
C'est lui qui de Calchas ouvrant la bouche impie,
Demanda par sa voix la mort d'Iphigénie.
France, dans tes forêts il habita longtemps;
A l'affreux Teutatès il offrit ton encens :
Tu n'as point oublié ces sacrés homicides
Qu'à tes indignes dieux présentaient tes druides.
Du haut du Capitole, il criait aux païens :
« Frappez, exterminez, déchirez les chrétiens. »
Mais lorsqu'au fils de Dieu Rome enfin fut soumise,
Du Capitole en cendre il passa dans l'Église;
Et dans les cœurs chrétiens inspirant ses fureurs,
De martyrs qu'ils étaient, les fit persécuteurs.
Dans Londre il a formé la secte turbulente
Qui sur un roi trop faible a *mis sa main sanglante.*
Dans Madrid, dans Lisbonne, il allume ces feux,
Ces bûchers solennels, où des Juifs malheureux
Sont tous les ans en pompe envoyés par des prêtres,
Pour n'avoir point quitté la foi de leurs ancêtres.

On me dira peut-être qu'il ne s'agit point là de *réflexions et de maximes*, et qu'il n'y a dans ces vers qu'un exposé rapide de faits rassemblés fort à propos pour caractériser le Fanatisme que le poëte va mettre en action. Je le sais; mais ce n'est pas ma faute si le critique cite ce même morceau *comme une bordée de réflexions historiques, critiques et* philosophiques, *de vers sentencieux*. On ne l'aurait pas cru, si je n'avais pas mis sous vos yeux et les vers et la censure.

Il en dit autant de cet endroit du sixième chant où l'on propose, dans les états de la Ligue, d'établir en France l'inquisition :

L'un, des faveurs de Rome esclave ambitieux,
S'adresse au légat seul, et devant lui déclare
Qu'il est temps que les lis rampent sous la tiare;
Qu'on érige à Paris ce sanglant tribunal,
Ce monument affreux du pouvoir monacal,
Que l'Espagne a reçu, mais qu'elle-même abhorre,
Qui venge les autels, et qui les déshonore,
Qui, tout couvert de sang, de flammes entouré,
Égorge les mortels avec un fer sacré :
Comme si nous vivions dans ces temps déplorables
Où la terre adorait des dieux impitoyables,
Que des prêtres menteurs, encor plus inhumains,
Se vantaient d'apaiser par le sang des humains.

Il n'y a encore là que le récit d'un fait, et un beau mouvement d'indignation. Mais le critique prétend que le poëte épique, que l'on suppose inspiré, *dément cette inspiration quand il parle d'après lui;* comme si *l'inspiration* supposait que le poëte ne doit jamais que raconter et décrire; comme si le poëte était ici inspiré par une muse de la Fable, lui qui en commençant n'a invoqué que la Vérité, et par conséquent n'a point d'autre muse, et comme si la vérité défendait de penser. Il y a plus; la muse de l'ode, Polymnie, *inspire* assurément Pindare et Horace : tous deux sont riches en images, et pleins de pensées morales et philosophiques.

Celles de *la Henriade* ne paraissent à M. Clé-

ment que *des déclamations* : elles le seraient, si elles s'éloignaient du sujet, si elles étaient exprimées avec emphase. Il les trouve *froides* : elles le seraient, si elles ralentissaient le récit, ou n'y jetaient aucun intérêt. Il y en a deux ou trois exemples. En parlant de la pureté primitive de la vie monastique, qui se corrompit par l'ambition et la cupidité, Voltaire dit :

Ainsi chez les humains, par un abus fatal,
Le bien le plus parfait est la source du mal.

D'abord cette maxime est beaucoup trop commune dans ce qu'elle a de vrai, et n'est pas d'ailleurs exactement exprimée. Ce n'est pas ce qui est *bien* en soi qui *est la source du mal;* c'est la perversité humaine qui détourne les effets du bien vers le *mal,* comme la sagesse divine sait tirer le bien du mal même. Mais en général on doit avouer que dans *la Henriade* les sentences sont rapidement jetées dans le récit, ou fondues dans l'intérêt. Ainsi, lorsqu'il dit, à propos de Mornay, qui vient arracher son roi des bras de Gabrielle,

Rarement de sa faute on aime le témoin;
Tout autre eût de Mornay mal reconnu le soin.
« Cher ami, dit le roi, ne crains point ma colère, etc., »

il est évident que cette courte réflexion du poëte fait ressortir ce qu'il y a de beau dans l'action, et n'arrête pas le récit. Ainsi, quand la Politique vient à bout de séduire ces vieux docteurs qui avaient conservé jusque-là

Une mâle vigueur,
Toujours impénétrable aux flèches de l'erreur,

le poëte s'écrie,

Qu'il est peu de vertus qui résistent sans cesse!

Cette réflexion, tournée en sentiment, nuit-elle à l'intérêt? Il y en a une ailleurs d'une telle beauté, que M. Clément lui-même en paraît frappé, c'est lorsque Biron est sur le point de périr à la journée d'Ivry pour s'être trop exposé :

C'était ainsi, Biron, que tu devais mourir!

Et comme si le courage d'être juste une fois avait porté bonheur au critique, il observe très-judicieusement qu'il fallait s'arrêter à ce vers, et ne pas ajouter les deux suivants, qui ne servent qu'à l'affaiblir.

Un trépas si fameux, une chute si belle,
Rendaient de ta vertu la mémoire immortelle.

Il est sûr qu'après ce mouvement si beau et si vrai, après un vers qui dit tout, il convenait de laisser la réflexion au lecteur. Si M. Clément eût toujours censuré ainsi, il eût été digne de louer plus souvent.

Si du moins il ne tenait compte que de ce qui est véritablement maxime, il y aurait moyen de s'entendre dans l'examen de chaque citation; mais il est bien singulier qu'un homme qui ne peut souffrir la morale veuille la retrouver où elle n'est pas. Si le poëte nous dit,

Valois, plein d'espérance, et fort d'un tel appui,
Donne aux soldats l'exemple, et le reçoit de lui;
Il soutient les travaux, il brave les alarmes :
La peine a ses plaisirs, le péril a ses charmes, etc.,

il est clair que ce dernier vers se lie à tout ce qui précède, dans une acception particulière et nullement générale : c'est purement une ellipse, et tout le monde sous-entend, *pour eux la peine a ses plaisirs, etc.* Cela n'empêche pas le critique de compter ce vers parmi les *maximes*. C'est encore une *maxime* que ces vers adressés à Henri IV pleurant la mort de Valois :

Il fut votre ennemi; mais les cœurs nés sensibles
Sont aisément émus dans ces moments horribles.

C'en est une aussi que ces vers sur Gabrielle

Elle entrait dans cet âge, hélas! trop redoutable,
Qui rend des passions le joug inévitable.

Au nom du bon sens, qu'y a-t-il dans tout cela de *sentencieux?* Depuis quand toute liaison d'une vérité générale avec un fait particulier est-elle une *sentence?* Il y en a une, je l'avoue, dans ce vers qui termine si bien la touchante apostrophe aux magistrats envoyés à la potence par les Seize :

Vous n'êtes point flétris par ce honteux trépas :
Mânes trop généreux, vous n'en rougissez pas :
Vos noms, toujours fameux, vivront dans la mémoire;
Et qui meurt pour son roi meurt toujours avec gloire.

Déclamation que tout cela, suivant le critique : *maxime aussi fausse qu'ampoulée ; car il y a une infinité de millions d'hommes qui sont morts pour leur roi sans aucune espèce de gloire.* N'y a-t-il pas encore une petite supercherie à ne pas apercevoir que *mourir avec gloire* ne veut dire ici que *mourir avec honneur;* et quoique le nom de tous les soldats *morts pour le roi* ne soit pas dans la gazette, n'est-il pas reçu de dire qu'ils sont morts *au lit d'honneur, au champ d'honneur?* M. Clément préfère de beaucoup ce vers de Corneille dans *Andromède :*

Le peuple est trop heureux quand il meurt pour ses rois

Nous sommes *trop heureux*, nous, qu'il nous fournisse lui-même une occasion de faire valoir *la déclamation* où elle est, quand il la voit, lui, où elle n'est pas. On appelle *déclamation* tout ce qui est au delà de la vérité, et ce vers en est un exemple. L'auteur a outré sa pensée, et l'a rendue fausse par

ces mots, *trop heureux*, qui approchent du ridicule à force d'exagération; car on sent bien que, s'il est *heureux*, en un sens, de *mourir pour ses rois*, il l'est beaucoup plus de vivre et de vaincre pour eux. *Ne quid nimis*.

Je finirai par un autre exemple, qui peut rendre sensible la différence qu'on doit observer entre les idées morales de la poésie didactique et celles qui conviennent à la tragédie ou à l'épopée. Dans celles-ci, il est de règle qu'elles offrent toujours un rapport manifeste et prochain à l'objet dont il s'agit, sans quoi elles ne sont plus qu'un lieu commun déplacé. Rien n'est plus connu que ces vers de *la Henriade :*

Amitié, don du ciel, etc.

Il faut voir comme ils sont encadrés. Il s'agit de l'amitié de Henri IV pour Biron.

Il l'aimait non en roi, non en maître sévère,
Qui souffre qu'on aspire à l'honneur de lui plaire,
Et de qui le cœur dur, et l'inflexible orgueil,
Croit le sang d'un sujet trop payé d'un coup d'œil.
Henri de l'amitié sentit les nobles flammes :
Amitié, don du ciel, plaisir des grandes âmes,
Amitié que les rois, ces illustres ingrats,
Sont assez malheureux pour ne connaître pas!

M. Clément convient que les quatre premiers vers sont d'une véritable beauté, mais il ne voit dans les autres *qu'une exaltation qui dépare les vers précédents, un transport au cerveau*. Je les crois très-louables de toute manière : d'abord, par cette expression neuve, *ces illustres ingrats*, beaucoup plus heureuse que *le perfide généreux* de Corneille, qui est au moins bien hasardé; ensuite, parce que l'idée est tournée en sentiment; et enfin parce que, portant tout entière sur les rois, qui ne connaissent point l'amitié, elle fait refléter l'intérêt sur Henri, qui la connaissait si bien. Mais supposons que l'auteur eût mis là ces deux autres vers non moins admirés, où il s'agit encore de l'amitié, mais dans un ouvrage didactique, dans un discours en vers; qu'il eût dit :

Amitié, don du ciel, plaisir des grandes âmes,
Sans toi tout homme est seul; il peut, par ton appui,
Multiplier son être, et vivre dans autrui.

Assurément ces deux vers sont fort beaux en eux-mêmes, là où ils sont. Transportés dans cet endroit de *la Henriade*, ils en détruisaient tout l'effet, ils gâtaient tout, ils glaçaient tout : on ne voyait plus le héros, ni l'amitié d'un roi pour son sujet, ni le chantre de Henri IV; il ne restait qu'un lieu commun de morale et de rhétorique.

Concluons que quand la maxime n'est ni appelée de loin, ni détachée du sujet, ni froidement raisonnée, ni prolixement déduite, loin de faire languir le style, elle en est une variété et un ornement.

Si Voltaire, en nous donnant sa *Henriade*, n'a point élevé la France au niveau de la Grèce, ni de l'Italie ancienne et moderne, la France a été bien plus loin de rien produire jusqu'ici qui, dans ce genre, approchât de Voltaire. Les mauvais poëmes du dernier siècle, grâces à Boileau, nous sont connus, du moins par le ridicule que ses vers ont attaché à leur nom; mais ceux de ce siècle n'ont pas fait plus de bruit à leur mort qu'à leur naissance, et personne ne les a troublés dans la tranquille possession de l'oubli. Il n'y a nulle raison pour les en tirer; et vous engager dans cette route, ce serait vous faire voyager dans un désert. Mais nous avons eu des poëmes en d'autres genres, bien inférieurs, il est vrai, à l'épopée, dont plusieurs néanmoins n'ont pas laissé de faire beaucoup d'honneur à notre littérature; et il est juste de s'y arrêter avant de passer à la tragédie.

CHAPITRE II. — *Des poëmes héroïques et héroï-comiques, didactiques, philosophiques, descriptifs, érotiques, mythologiques, etc.*

SECTION PREMIÈRE. — *Poëme de Fontenoy;* le *Poëme de la Loi naturelle; la Pucelle; la Guerre de Genève.*

Le *Poëme de Fontenoy*, le seul du genre héroïque dont on se souvienne, surtout à cause du nom de Voltaire, est peu digne de l'auteur de *la Henriade*. Il n'y a nulle imagination, et la versification en est généralement médiocre et négligée. Il fut composé avec une précipitation dont il s'est toujours ressenti, malgré les nombreux changements que l'auteur y fit dans sept éditions consécutives, enlevées en peu de temps. C'était la nouvelle du jour : la France était ivre de cette journée et de Louis XV; Voltaire était, pour un moment, le poëte de la cour, et ce moment, celui de sa fortune, ne fut en rien celui de son génie. C'est pour la cour qu'il fit alors *la Princesse de Navarre* et *le Temple de la Gloire;* et c'est à propos de l'une de ces deux pièces, dont il apprécia bientôt la valeur, qu'il fit ces vers, rapportés depuis dans ses Mémoires :

Mon Henri quatre et ma Zaïre,
Et mon américaine Alzire,
Ne m'ont valu jamais un seul regard du roi :
J'avais mille ennemis avec très-peu de gloire.
Les honneurs et les biens pleuvent enfin sur moi,
Pour une farce de la foire.

Il avait en effet obtenu la place d'historiographe et celle de gentilhomme ordinaire; mais sa fortune de cour ne dura guère plus longtemps que les pièces qui la lui avaient procurée. Celle dont il fut redevable au marquis d'Argenson, ministre de la guerre,

l'un de ses protecteurs, et à l'amitié de Pâris-Duverney, qui avait alors un grand crédit, fut plus solide et plus durable : c'était un intérêt dans l'entreprise des vivres de l'armée, qui lui valut huit cent mille francs, et fut une des sources de son opulence.

Il jeta son poëme sur le papier, aux premières nouvelles de la victoire, et ne cessa, pendant huit jours, d'y changer et d'y ajouter quelque chose, suivant les avis qu'il recevait de l'armée, ou les reproches et les demandes qu'occasionnait l'envie d'être nommé dans l'ouvrage. Cette manière de faire un poëme, comme on pourrait tout au plus faire un chapitre d'histoire, était un piége pour le talent, sans être une excuse pour l'auteur. Il voulut enfin justifier par l'empressement du patriotisme cette *folle vitesse* que réprouve Boileau [1], et qui réduisit à une ébauche très-faible et très-défectueuse, à quelques vers près, ce qui pouvait fournir un véritable poëme. Il y eut encore plus de critiques que d'éditions, et cette fois les unes avaient raison contre les autres, et ce n'en est pas le seul exemple. Les critiques en vers étaient assez plates; et pourtant la malignité, toujours si contente de trouver en défaut l'homme supérieur, donna beaucoup de vogue à la *Requête du curé de Fontenoy*, facétie du poëte Roy, où il n'y avait de plaisant que ces quatre vers :

On m'a fait encor d'autres torts.
Un fameux monsieur de Voltaire
A donné l'extrait mortuaire
De tous les seigneurs qui sont morts.

Et cela était assez vrai. On rappela le passage du Rhin de Despréaux, et il était encore vrai que ce morceau, qui n'est qu'un épisode d'une de ses épîtres, est fort au-dessus du *Poëme de Fontenoy*, et pour l'invention, et pour le style.

Au pied du mont Adulle, entre mille roseaux,
Le Rhin, tranquille et fier du progrès de ses eaux,
Appuyé d'une main sur son urne penchante,
Dormait au bruit flatteur de son onde naissante, etc.

Ces vers parfaits, ces vers admirables par la richesse d'expression, par le choix des épithètes et par la cadence, ces vers dignes de Virgile, valent mieux, pour un connaisseur, que trois ou quatre cents vers d'une facilité quelquefois brillante, et le plus souvent fautive : et de plus, tout le reste de l'épisode répond à ce but.

En général, la prodigieuse facilité de Voltaire a été et devait être un écueil pour lui dans les genres de poésie noble, où il ne pouvait être ni soutenu ni excusé par le grand pathétique, comme dans la tragédie, et qui, n'ayant pas cette ressource si féconde et si puissante chez lui, exigent par eux-mêmes le travail particulier du vers : telles sont entre autres l'épopée et l'ode. Il a conduit sa *Henriade* à un assez haut degré de poésie de style, parce qu'il la retravailla longtemps, et cependant il y a laissé encore beaucoup à désirer. Mais ses odes, qui ne sont pas une œuvre de longue haleine, non plus que son *Poëme de Fontenoy*, et qu'il n'a pas soignées davantage, sont encore plus médiocres.

Je ne citerai rien de ce poëme, parce qu'on n'en a presque rien retenu, si ce n'est un vers qu'on est fâché d'y voir, et qui prouve que dans l'auteur le philosophe pouvait quelquefois céder au courtisan :

L'Anglais est abattu,
Et la *férocité* le cède à la vertu.

Il ne sert de rien de dire dans une note que *ce reproche ne tombe que sur les soldats, et non pas sur les officiers* : ce vers blesse toutes les bienséances. Il sied toujours mal aux vainqueurs d'injurier les vaincus, et il ne sied pas à un philosophe d'ignorer que le soldat anglais n'est pas plus *féroce* que le soldat français : tout dépend en ce genre, chez toutes les nations civilisées, des circonstances et des chefs. Comment Voltaire, qui a tant reproché à la Beaumelle, et non sans fondement, d'insulter les nations par des généralités injurieuses, s'est-il permis cette grossière injure contre un peuple que partout ailleurs il vante, et quelquefois trop? Versailles lui en sut peu de gré, et la postérité le lui reprochera.

Il réussit mieux dans le *Poëme de la Loi naturelle*. Non qu'il ait approché en rien de l'étendue du plan, de la hauteur des idées, des développements vastes, et de la diction énergique et rapide qui distingue l'*Essai sur l'Homme*, que lui-même appelait un ouvrage divin : ce n'est pas en ce genre que Voltaire pouvait lutter contre le génie; il n'eut jamais de grandes conceptions que dans la tragédie; et s'il a su habiller la philosophie en vers, ce fut toujours une philosophie assez commune quand elle était vraie, et dont tout le mérite était dans l'intérêt des couleurs. *La Loi naturelle* n'est pas même proprement un poëme : ce sont quatre épîtres morales, dont la marche est assez vague, et où l'auteur s'est même permis le mélange du familier. Il n'a pas de peine à prouver l'existence d'une loi naturelle contre des objections aussi connues que les réponses qu'on y a faites mille fois; mais il ne s'est pas aperçu non plus qu'on affaiblissait le respect pour cette loi, en laissant apercevoir le mépris pour la loi révélée, qui en est le complément et la sanction. Il n'a pas songé davantage que des satires triviales contre les capucins ne sont pas des arguments philosophiques, et sont même souvent, dans des écrits sérieux, une

[1] Travaillez à loisir, quelque ordre qui vous presse,
Et ne vous piquez point d'une folle vitesse.

bigarrure de mauvais goût. Au reste, il ne s'agit ici que du mérite poétique, et celui de son ouvrage consiste dans cet art qui lui était familier, d'animer le raisonnement par l'imagination, et de répandre sur des idées abstraites les teintes douces du sentiment, comme dans ce morceau, le meilleur de tous sans contredit, mais qui n'est pas le seul qu'on puisse citer :

Dans nos jours passagers de peines, de misères,
Enfants du même Dieu, vivons du moins en frères;
Aidons-nous l'un et l'autre à porter nos fardeaux [1].
Nous marchons tous courbés sous le poids de nos maux;
Mille ennemis cruels assiégent notre vie,
Toujours par nous maudite, et toujours si chérie.
Quelquefois, dans nos jours consacrés aux douleurs,
Par la main du plaisir nous essuyons nos pleurs :
Mais le plaisir s'envole, et passe comme une ombre;
Nos chagrins, nos regrets, nos pertes sont sans nombre,
Notre cœur égaré, sans guide et sans appui,
Est brûlé de désirs ou glacé par l'ennui :
Nul de nous n'a vécu sans connaître les larmes.
De la société les secourables charmes
Consolent nos douleurs au moins quelques instants,
Remède encor trop faible à des maux si constants :
Ah! n'empoisonnons pas la douceur qui nous reste.
Je crois voir des forçats, dans un cachot funeste
Se pouvant secourir, l'un sur l'autre acharnés,
Combattre avec les fers dont ils sont enchaînés.

Cette heureuse comparaison est de Pope, et ce n'est pas le seul emprunt que l'auteur ait fait à cet illustre Anglais. Celui-ci a des beautés de tous les genres, et qui sont à lui; mais il a moins de cet intérêt de style particulier à Voltaire dans tous les sujets, et qui a tant contribué à le faire relire.

La Loi naturelle, adressée d'abord au roi de Prusse, et faite à Berlin, fut dédiée, dans une édition subséquente, à la sœur de ce prince, la margrave de Bareith, chez qui Voltaire passa quelque temps après ses brouilleries avec Frédéric. Nous avons même le nouvel exorde qu'il fit alors pour cette princesse, et qu'il rejeta depuis dans des variantes, lorsque, réconcilié avec le roi, il rétablit la première version. Mais ce que très-peu de gens connaissent, et ce qui offre une anecdote fort singulière, ce sont les vers que le ressentiment lui dictait alors contre ce Frédéric qu'il avait tant exalté. Jamais ils n'ont été imprimés; mais il est bien extraordinaire qu'il les adressât à la sœur du monarque qu'il peignait comme on va le voir :

Julien s'égarant dans la religion,
Infidèle à la foi, fidèle à la raison,
Ne s'écarta jamais de la loi naturelle.
« Frédéric aujourd'hui l'a pris pour son modèle :
« Vainqueur des préjugés, savant, ingénieux,
« Environné des arts éclairés par ses yeux;
« Assemblage éclatant de qualités contraires;
« Écrasant les mortels, et les nommant ses frères;
« Misanthrope et farouche, avec un air humain;
« Souvent impétueux, et quelquefois trop fin;
« Modeste avec orgueil, colère avec faiblesse;
« Pétri de passions, et cherchant la sagesse;
« Dangereux politique, et dangereux censeur;
« Mon patron, mon disciple et mon persécuteur,
« C'est en vain qu'il se fait une secrète étude
« De se cacher sa faute et son ingratitude;
« Dans la bouche d'un autre il hait la vérité;
« Elle parle à son cœur en secret révolté :
« Elle parle; il l'écoute, il voit son injustice;
« Sa raison, malgré lui, rougit de son caprice. »
On insiste, on me dit, etc.

Pour interpoler ce passage, l'auteur n'eut besoin que de supprimer ce vers, l'un des quatre du portrait de Julien, qui se trouve dans toutes les éditions :

Scandale de l'Église, et des rois le modèle [1].

Ce qu'il y a de plus remarquable dans ce portrait d'un roi *philosophe*, tracé par un poëte *philosophe*, c'est que la plupart des traits les plus caractéristiques conviennent parfaitement, comme l'expérience l'a prouvé, à ces sophistes qui représentent tous ensemble ce qu'ils appellent la *philosophie du dix-huitième siècle*.

Modeste avec orgueil, colère avec faiblesse...
. . . .
Pétri de passions, et cherchant la sagesse...
. . . .
Misanthrope et farouche, avec un air humain...
. . . .
Écrasant les mortels, et les nommant ses frères...
. . . .

Les voilà bien; et il n'y aura pas moyen de démentir l'histoire, qui n'aura que trop de preuves contre eux.

Comme je ne prétends ici m'astreindre à aucun ordre, en traitant de ces poëmes de tout genre, je passerai tout de suite, pour achever ce qui concerne ceux de Voltaire, à celui qui a malheureusement fait le plus de bruit, et dont le titre seul rappelle un scandale si déshonorant pour notre siècle [2], qu'il n'y a point d'homme véritablement honnête qui ne rougisse en prononçant le nom de cet ouvrage, je ne dis pas seulement par respect pour la morale et la

[1] Voltaire ne se doutait peut-être pas qu'il traduisait ici saint Paul mot à mot. *Alter alterius onera portate, et sic adimplebitis legem Christi* : « Portez les fardeaux les uns « des autres, et c'est ainsi que vous accomplirez la loi de « Jésus-Christ. »

[1] Il faut croire que l'auteur retranchait au moins de ce *modèle* la persécution contre les chrétiens, puisqu'il se déclare ennemi de toute persécution : l'histoire en a retranché beaucoup davantage, et l'on ne comprend pas trop comment le philosophe Voltaire aimait tant le superstitieux Julien, si ce n'est peut-être parce que Julien détestait le christianisme. Mais Voltaire détestait aussi les Juifs, et il dit quelque part :

« Il ne faut pourtant pas les brûler. »

[2] L'auteur est ici d'autant plus obligé de parler avec cette juste sévérité d'un ouvrage si outrageant pour les mœurs, qu'il a eu la coupable indulgence de chercher à l'excuser dans l'*Éloge de Voltaire*, et dans un temps où, avec de l'esprit et de jolis vers, on faisait tout oublier. Il ne peut donc s'élever trop contre un scandale qu'il a eu le malheur de partager.

religion, mais même pour cette décence qui est une des lois sociales reçues chez tous les peuples policés. La vogue inouïe dont il a joui depuis sa naissance clandestine jusqu'à sa publicité avouée sera un témoignage contre nous dans la dernière postérité, et déposera à jamais de la profonde dépravation d'un peuple qui a reçu ce livre avec avidité, et de l'inexcusable connivence du gouvernement qui l'a toléré. On aura peine à croire que le débit en ait été permis publiquement, permis partout; et il est hors de doute que dans le dernier siècle la plus rigoureuse animadversion aurait été exercée contre l'ouvrage; que l'indignation universelle eût suffi même pour en faire justice, et que l'auteur, quel qu'eût été son talent et son nom, n'aurait trouvé d'asile nulle part dans l'Europe entière. Il fallait toute la corruption qui, à dater de la régence, a toujours été croissant parmi nous, pour que l'autorité ne s'aperçut pas qu'un ouvrage de ce genre, tel qu'on n'en connaissait point de semblable avant nos jours, était un attentat public contre tout ce qu'il y a de sacré parmi les hommes. L'autorité et tous ses agents quelconques ne pouvaient pas en témoigner trop d'horreur, s'ils en avaient compris les conséquences. On n'aurait pas osé en parler devant un homme en place, ni devant une femme honnête, si toute pudeur n'eût pas été perdue au moment où la classe qui donnait le ton accoutuma la foule imitatrice à prendre pour supériorité d'esprit une funeste légèreté de pensées, de paroles et de mœurs, qui avait, aux yeux des sots, l'air d'être au-dessus de tout, parce qu'elle n'avait la mesure de rien. Tel était déjà l'esprit du monde et des sociétés qu'on nommait praticulièrement le monde, si bien dépeint dans *le Méchant*, qui est de 1747; et ce fut dix ans après que parut *la Pucelle*.

Jamais l'impudence du vice et du blasphème n'avait été portée à ce point; et quoique le vice y fût souvent de la plus dégoûtante crapule, et le blasphème inepte ou grossier, tel était déjà l'attrait de l'impiété hardie et de la débauche effrontée, que ce même écrivain pour qui l'on s'était montré si sévère jusque dans ses chefs-d'œuvre, parut ne trouver presque plus que des approbateurs, et avoir fait de ses lecteurs autant de complices. Il n'y a point de livre qui ait été plus répandu, plus généralement lu, plus souvent cité. Toute la jeunesse le sut par cœur, et en fit sa *philosophie;* les vers de *la Pucelle* devinrent le catéchisme de cet âge qui prend si volontiers pour loi l'absence de tout frein : et si l'on réfléchit à tout le mal qu'a fait et dû faire ce poëme, on avouera qu'un gouvernement tombe dans la plus étrange inconséquence, lorsqu'il interdit la vente des poisons, et qu'il autorise ou tolère le débit de pareils livres.

Il serait ridicule de se rejeter ici sur la licence qu'on a paru excuser jusqu'à un certain point dans de petites pièces détachées, telles que les épigrammes de Rousseau, qui pourtant n'ont jamais trouvé grâce aux yeux de quiconque avait des principes, ni même aux yeux de l'auteur, qui en a demandé pardon. Il y a l'infini entre une saillie de quelques vers et vingt chants d'ordures, d'immoralité et d'irréligion; et je ne puis que plaindre ceux qui taxeraient mon jugement de rigorisme. Il serait d'ailleurs impratieable de l'appuyer ici d'aucune preuve de détail; mais n'est-ce pas la plus forte de toutes, que l'impossibilité absolue, je ne dis pas de citer, mais d'indiquer ou de rappeler, de quelque manière que ce soit, rien de ce qui fait frémir à toutes les pages l'honnêteté, la pudeur, la morale et la religion, au point que la décence publique serait trop blessée de la seule indication, du seul souvenir des idées obscènes ou sacriléges qu'il faudrait réveiller dans les esprits?

Considérée seulement sous les rapports de l'art, *la Pucelle* est encore une espèce de monstre en épopée comme en morale. Je passe même sur le premier dénoûment du poëme, quoiqu'il soit bien certainement de l'auteur, qui lutta vingt ans contre l'opinion de tous ses amis réunis pour le conjurer, du moins au nom du bon goût, de rejeter ces fantaisies bizarres et sales qu'il croyait piquantes, et ne pas aller au delà de l'Aretin s'il voulait approcher de l'Arioste. Il ne tiendrait qu'à moi de rapporter les propres paroles de la défense qu'il leur opposait, si elles n'étaient à peu près de la même nature que ce dénoûment. Il céda enfin, surtout à l'espérance dont on le flatta, qu'en terminant l'ouvrage d'une manière au moins humaine, et non pas bestiale, supprimant ou atténuant les morceaux les plus renforcés en impiété, ou les plus injurieux aux puissances, il obtiendrait une entière tolérance pour le débit de l'ouvrage. C'est en effet ce qu'il fit et ce qu'il obtint, et il prit alors le parti de rejeter tout ce dernier chant dans les falsifications du poëme, comprises parmi les variantes. Véritablement un nommé Maubert, qui donna la première édition subreptice, y avait inséré nombre de morceaux de sa façon, mais d'une telle platitude, qu'il était impossible à tout homme un peu instruit de ne pas apercevoir la supposition. Aussi peut-on assurer que ces morceaux n'ont rien de dangereux : il est plus aisé de contrefaire l'impiété que le talent; et quoique ce dernier fût ici le plus facile de tous, cependant, il est si marqué dans la versification de

la Pucelle, qu'il n'y avait pas moyen de prendre Maubert pour Voltaire; et si Voltaire eût écrit comme Maubert, il n'aurait pas fait grand mal[1].

Ce changement dans la fin de son poëme en nécessita d'autres dans le cours de l'ouvrage, et fut pour lui une occasion de le revoir en entier. Il sacrifia aussi l'épisode de Corisandre, qui était à peu près dans le même goût, si ce n'est qu'un muletier en était le héros. Il substitua quelques épisodes nouveaux, toujours fort libres, mais moins licencieux, tels que celui d'Arondel et de Rosamore, et celui de Dorothée, tuée par Tirconel, qui se trouve être son père. Ces pièces de rapport n'étaient pas difficiles à placer dans une machine où rien ne se tient; car il n'y a aucun plan, aucune marche, aucune liaison dans la fable, et surtout pas le moindre germe d'intérêt. Il n'a su ni piquer le lecteur par la curiosité comme l'Arioste, ni l'émouvoir par des situations, ni l'attacher par des caractères. Le poëte italien, en donnant l'essor à son imagination folâtre, n'a point négligé les occasions de parler au cœur dans ses beaux épisodes; il ne repousse point le pathétique quand il se présente, et ne gâte point par une gaieté déplacée ce qui est fait pour être touchant. Dans toutes ces parties Voltaire est à mille lieues de lui : c'est la plus grande pénurie d'invention opposée à la plus grande richesse; et c'est bien ici que l'esprit de la satire a tué l'esprit épique; car le poëme héroï-comique est aussi un genre d'épopée, et *le Lutrin* en a été la preuve parmi nous. Mais l'auteur de *la Pucelle* n'a eu qu'un objet; il y a tout rapporté et tout sacrifié : c'est contre la religion qu'il dressa toute la machine de son poëme. Préoccupé de ce seul dessein, il a commencé par oublier même ce qu'il devait à son opinion propre et à l'honneur de son pays; il a livré au ridicule et à l'outrage la mémoire d'une héroïne qu'il appelait dans sa *Henriade*,

> Une illustre amazone,
> Vengeresse des lis et le soutien du trône,

et dont il ne parle dans son *Histoire générale* qu'avec estime et respect. Il s'indigne, et avec le monde entier, contre la basse cruauté de ses bourreaux; mais si le bûcher de la courageuse Jeanne d'Arc a déshonoré un gouvernement ennemi qui l'éleva, que dire d'un écrivain français qui, au lieu d'y jeter des fleurs, et de l'arroser de larmes, l'a couvert de fange et d'ordure?

Tous ses épisodes (et il n'y a guère autre chose dans son poëme) rentrent dans le même dessein. S'il conduit son lecteur dans l'enfer, c'est pour y placer tous les saints du paradis; s'il fait chanter des hymnes dans le ciel, c'est pour y faire la parodie la plus mensongère de l'Ancien Testament. Il oppose, il est vrai, l'éloge de l'Évangile (dont il s'est moqué mille fois), apparemment pour faire un constraste, sans s'embarrasser de la contradiction. S'il trace les amours d'Agnès et de Monrose, c'est pour donner à celui-ci un aumônier pour rival, et pour établir en principe que

> Tout aumônier est plus hardi qu'un page.

S'il fait entrer Chandos dans une chapelle, c'est pour mettre la débauche jusque sur l'autel, ce que personne, que je sache, n'avait encore osé. S'il livre Dorothée à l'inquisition, c'est pour représenter un archevêque incestueux, calomniateur et assassin. S'il donne un confesseur à Charles VII, c'est pour montrer une autre espèce d'infamie. Toutes ces fictions sont sans contredit très-irréligieuses et très-immorales; mais où en est le mérite d'invention? Ce n'est sûrement pas celui de l'Arioste.

Que sera-ce si nous descendons à celles où il semble avoir pris à tâche d'épuiser le cynisme, aux aventures de son Grisbourdon, de son muletier, de son Chandos, de son Hermaphrodix, dont il a toujours regretté le premier nom? Il y a dans l'Arioste une historiette fort indécente, celle de Jo-

[1] Non-seulement il est notoire que cet ancien chant de l'*Ane* était entièrement de lui, mais je puis affirmer, d'après une copie originale que j'ai eue entre les mains, que l'auteur, par différentes raisons de convenance, a rangé parmi les falsifications beaucoup de morceaux qui lui appartenaient en propre, notamment celui qui regardait la marquise de Pompadour et qui commence par ce vers,

> Telle plutôt cette heureuse grisette,

et qui finit par ceux-ci :

> Sa vive allure est un vrai port de reine,
> Ses yeux fripons s'arment de majesté,
> Sa voix a pris le ton de souveraine,
> Et sur son rang son esprit s'est monté.

Il était aussi impossible que Maubert, ou la Beaumelle, autre falsificateur, eût fait ces vers, qu'il l'était que Voltaire eût fait ceux de Maubert ou de la Beaumelle. Ce n'est pas que le portrait fût aussi vrai qu'il est piquant; je ne parle ici que de l'excellente tournure des vers, car d'ailleurs la favorite dont il est ici question n'eut jamais rien qui ressemblât à une *reine*, et garda toujours à la cour le maintien et le ton d'une petite *bourgeoise, élevée à la grivoise*, comme le disait fort bien le comte de Maurepas dans ses couplets si connus.

Ces autres vers,

> . . . . . . Louis le quatorzième,
> Aïeul d'un roi qu'on méprise et qu'on aime,

étaient aussi de Voltaire. Ceux où Thibouville et Villars sont peints comme

> Imitateurs du premier des Césars,

sont de lui. Ceux où il attribue le même cynisme, en vers cyniques, à

> Cet auteur-roi, si dur et si bizarre, etc.,

sont de lui; et les deux seigneurs français étaient de tout temps ses *amis*, et la marquise lui avait rendu les plus grands services, et il n'en était encore avec Frédéric qu'au ton de la cajolerie et de l'admiration.

conde; mais du moins elle est ingénieuse et amusante, et c'est la seule de cette espèce. Mais où est le mérite, où est l'agrément, où est l'imagination que l'on puisse louer dans tout ce que je viens de rappeler, et dans vingt autres endroits semblables? Où est même cette sorte de vraisemblance qui doit se trouver dans toute fiction, quand l'auteur fait courir Jeanne à travers champs, montée sur un muletier qui marche à quatre pattes? Faut-il s'étonner si le style même est alors analogue au fond des choses, si l'on rencontre nombre de vers tels que ceux-ci, qu'on peut au moins citer, parce qu'ils ne sont pas orduriers?

Jeanne, qu'anime une *chrétienne rage*,
En s'éveillant lui détache un soufflet,
A poing fermé, sur son vilain visage.

Que ceux qui se rappellent la scène et toutes celles dont le fond est le même nous disent s'il y a là quelque chose qui rachète au moins par le goût ce qui peut être contraire aux mœurs; si c'est là de la galanterie, ou de la volupté, ou de la gaieté, j'entends de celle des gens bien élevés. Il faut trancher le mot : si ce ne sont pas là des scènes de cabaret ou de corps de garde, qu'on me dise ce que c'est. Il y a, je le sais, deux ou trois tableaux de l'Albane : il y en a cent de l'Aretin ou de Callot.

Mais où est donc la séduction de cet ouvrage? Il faut l'avouer, en gémissant de l'abus du talent : elle est généralement dans le style, qui étincelle d'esprit, dans une foule de vers heureux et piquants, dans une verve satirique, impie et libertine, aussi étonnante que déplorable, et qui est à la portée et au goût de bien plus de lecteurs que celle d'Homère, de Virgile, et même de l'Arioste, quoique celle-ci soit bien d'un autre mérite pour les connaisseurs et les gens de goût que celle de Voltaire. Avec l'esprit qu'il avait (et jamais personne n'en a eu davantage), quand on va jusqu'à se permettre tout, on doit prendre un prodigieux ascendant sur la multitude, et c'est un bien grand malheur pour elle et pour l'écrivain. Aussi est-ce avec son génie qu'il a fait tout ce qui est pour la postérité et pour les bons juges; car le génie ne saurait se dégrader tout à fait, et il y a un point où la supériorité ne saurait descendre. Mais l'esprit se plie à tout, et c'est avec de l'esprit que Voltaire s'est emparé de la multitude. Les amateurs ont des tableaux de Raphaël et du Titien : tous les libertins ont des Clingstet.

S'il eût vraiment songé à rivaliser avec l'Arioste, s'il n'eût pas mis ses petites passions avant tout, aurait-il oublié tous les principes de l'art au point d'insérer dans son poëme un chant tout entier qui n'a pas le plus léger rapport au sujet, celui où il compose une chaîne de galériens, où figurent Fréron, la Beaumelle, Gauchat, Caveyrac, et tous ceux dont il voulait se venger à tort et à travers? Concevez combien tout doit être forcé, même dans les détails, pour transporter au temps de Charles VII une satire personnelle contre des auteurs de nos jours! Jamais il n'y eut de plus informe, de plus grossière et de plus inepte caricature que cet étrange hors-d'œuvre, que l'on pourrait retrancher de l'ouvrage sans qu'il fût possible que le lecteur s'en aperçût. Mais lui-même regardait-il sa *Pucelle* autrement que comme un cadre où il pouvait faire entrer tout ce qui lui passait par la tête? Et on l'a lue comme il l'avait faite.

Enfin il ne se pouvait pas que le style même, malgré la quantité de morceaux saillants et de vers bien faits, ne se ressentît quelquefois des vices du plan et du sujet. Quelquefois la plaisanterie y est froide par elle-même; plus souvent elle est fausse, en ce que l'auteur parle au lieu du personnage; et, si ce dernier défaut, que l'auteur a eu partout, n'a pas nui beaucoup à l'effet de ses satires et de ses comédies, c'est que ce défaut ne frappe que les bons juges, et que le grand nombre ne voit que le trait. Quand il dit d'un homme dont on vient d'abattre la main dans une bataille,

Poton depuis ne sut jamais écrire,

on sent que le burlesque de Scarron n'a jamais rien eu de plus froid que cette bouffonnerie : et ce n'est pas la seule. Mais lorsque l'envie de railler à tout propos les choses saintes lui fait mettre dans la bouche de Dorothée, à l'instant où elle tremble pour les jours de son amant, ces deux vers,

Et j'ai trahi la Trimouille et l'Amour,
Pour assister à deux messes par jour,

cette facétie fera rire le vulgaire : il n'y a que l'homme de sens qui comprendra que Chandos pouvait plaisanter de cette façon, et non pas Dorothée, qui est habituellement dévote, et alors au désespoir. Il n'est pas moins faux de faire dire à saint Denys :

Je suis Denys, *et saint de mon métier.*

Cette faute revient à tout moment. En général, l'auteur est aussi éloigné de la plaisanterie douce et folâtre, et de la franche gaieté de l'Arioste, que de l'heureuse abondance de ses créations. La plaisanterie dans *la Pucelle* a plus de sel que de grâce, et cela tient au caractère général et au dessein de l'auteur. L'Arioste voulait rire, et faire rire, et n'en voulait à rien ni à personne; et Voltaire en veut toujours aux chrétiens, à la Bible, aux prêtres, aux moines, à ses critiques, aux savants, aux anciens, à tout et à tous.

Je ne dirai qu'un mot de *la Guerre de Genève*,

qui n'est qu'une des taches de sa vieillesse; misérable production, aussi mal conçue que mal écrite, et où son talent poétique parut même l'abandonner. Cette satire, ajoutée à tant d'autres, n'affligea que ses amis. Il était triste et honteux de voir Voltaire s'égayer de si mauvaise grâce sur les troubles d'une ville qui lui avait longtemps donné l'hospitalité, compromettre le nom de plusieurs amis qu'il comptait dans les deux partis, se moquer de Tronchin, qu'il avait préconisé si longtemps comme *le premier médecin de l'Europe*, et comme *l'Esculape qui lui avait rendu la santé*, et, ce qu'il y a de pis, vomir contre Rousseau, alors fugitif et proscrit, les plus brutales invectives, et lui reprocher, heureusement en très-mauvais vers, ses maladies, sa pauvreté, et ses malheurs. Ce déchaînement atroce contre Rousseau remplit la moitié de l'ouvrage, et, pour cette fois, il n'y a pas même d'esprit. La fureur a tout ôté au satirique, jusqu'au sens commun : leçon frappante, qui nous avertit de ne violer jamais l'alliance naturelle de la morale et du talent, alliance si utile et si honorable pour tous les deux, et qu'on n'oublie pas sans nuire à l'un autant qu'à l'autre.

Il n'y a guère, dans les cinq chants de ce prétendu poëme, qu'un endroit où l'on reconnaisse la plume de Voltaire, et cet art des rapprochements, qui est un des moyens de sa composition. Il s'agit du papier imprimé :

Tout ce fatras fut du chanvre en son temps;
Linge il devint par l'art des tisserands;
Puis en lambeaux des pilons le pressèrent;
Il fut papier. Cent cerveaux à l'envers
De visions à l'envi le chargèrent;
Puis on le brûle, il vole dans les airs;
Il est fumée aussi bien que la gloire.
De nos travaux voilà quelle est l'histoire.
Tout est fumée, et tout nous fait sentir
Ce grand néant qui doit nous engloutir.

Ces vers sont excellents : la rapidité de cette transition inattendue,

Il est fumée, aussi bien que la gloire,

est admirable. Sans doute, il faut entendre par ce *grand néant* celui de la mort; car, quoique Voltaire ne crût pas à la résurrection des corps, il croyait assez à l'immortalité de l'âme, autant du moins qu'il pouvait croire à quelque chose.

SECTION II. — Des poëmes de *la Religion* et de *la Grâce;* d'un autre poëme de *la Religion*, et de quelques autres poésies du cardinal de Bernis.

Respirons un air plus pur, et passons à un ouvrage où le choix du sujet est d'abord un titre à notre estime. Le poëme de *la Religion* n'est pas un ouvrage du premier ordre, mais c'est un des meilleurs du second. L'auteur possédait sa matière; et son objet, contenu dans un seul vers,

La raison dans mes vers conduit l'homme à la foi,

est parfaitement embrassé. Ses preuves sont bien choisies, fortifiées par leur enchaînement, et déduites dans un ordre lumineux. Rien ne manque à la partie didactique; elle a le degré d'intérêt que peut lui donner la variété des mouvements, et l'art des transitions; et de temps en temps elle est relevée par des tableaux poétiques. Mais l'auteur, qui a si bien saisi tout ce que la religion donnait à son sujet, ne paraît pas avoir eu assez d'imagination pour en remplir l'étendue et la majesté. Les diverses parties du grand édifice de la religion, les merveilles et les figures de l'ancienne loi, cette merveille plus grande que toutes les autres, l'établissement de la loi nouvelle, pouvaient lui offrir des épisodes du plus grand effet, ouvrir même des sources de pathétique. Il y avait de quoi élever et émouvoir le lecteur, et il s'est trop borné à l'instruire et à le convaincre. Sans perdre de vue cet objet très-utile, la religion pouvait fournir une véritable épopée. Racine le fils ne l'y a pas vue, et peut-être n'y avait-il que son père qui fût capable d'y atteindre.

Nourri du moins à son école dans la pureté des principes, son style est sain, clair et correct, généralement assez soigné, souvent élégant; mais, si le plan n'a rien de cette imagination qui invente, la versification n'a pas non plus assez de cette poésie qui anime et vivifie tout. On compte les morceaux où elle s'est montrée, et l'on sent trop souvent dans le reste la sécheresse et l'uniformité du ton didactique, surtout dans les deux derniers chants. Il n'y en a que six; et, si un sujet si riche ne lui a pas paru en comporter davantage, cela seul prouverait qu'il ne l'avait pas vu tout entier, car il n'y avait à craindre que le trop d'abondance.

Racine le fils, sans être en rien un homme de génie, a donc été un écrivain d'un talent réel et distingué, un versificateur de bon goût. Sa marche n'est ni hardie, ni féconde, ni imposante; mais elle est sage et soutenue. Il a un assez grand nombre de vers bien faits, et des morceaux qui sont d'un poëte. Les éditions multipliées de son poëme en ont prouvé le succès, et ce que les amateurs de poésie en ont retenu suffit pour le tirer de la foule. J'en citerai quelques endroits de différents genres, et d'autant plus volontiers, que l'indifférence pour les matières religieuses a peut-être rendu cet ouvrage trop étranger, depuis quelques années, aux jeunes littérateurs, qui pourraient cependant, sous plus d'un rapport, le lire avec fruit.

Les premiers chants sont ceux où il a répandu le plus de couleurs poétiques : elles se présentaient d'elles-mêmes dans les preuves de l'existence de Dieu, tirées du spectacle de ses œuvres.

Oui, c'est un Dieu caché[1] que le Dieu qu'il faut croire;
Mais, tout caché qu'il est, pour révéler sa gloire,
Quels témoins éclatants devant moi rassemblés!
Répondez, cieux et mers; et vous, terre, parlez!
Quel bras peut vous suspendre, innombrables étoiles?
Nuit brillante, dis-nous qui t'a donné tes voiles.
O cieux! que de grandeur et que de majesté!
J'y reconnais un maître à qui rien n'a coûté,
Et qui dans vos déserts a semé la lumière,
Ainsi que dans nos champs il sème la poussière.
Toi qu'annonce l'aurore, admirable flambeau,
Astre toujours le même, astre toujours nouveau,
Par quel ordre, ô soleil! viens-tu du sein de l'onde
Nous rendre les rayons de ta clarté féconde?
Tous les jours je t'attends; tu reviens tous les jours.
Est-ce moi qui t'appelle et qui règle ton cours?
Et toi, dont le courroux veut engloutir la terre,
Mer terrible, en ton lit quelle main te resserre?
Pour forcer ta prison tu fais de vains efforts,
La rage de tes flots expire sur tes bords.

Le poëte a fort bien rendu l'*aliusque et idem nasceris* d'Horace, en parlant du soleil. Mais, quoique les vers sur la mer soient fort beaux, et particulièrement le dernier, il n'a pas égalé, à beaucoup près, le sublime du livre de Job : *Huc usquè venies, et non procedes ampliùs.* « *Tu viendrais jusqu'ici, tu n'iras pas plus loin.* »

C'est Dieu qui parle à la mer, et qui seul peut parler ainsi.

Il est vrai que l'auteur termine ce morceau par trois vers qui ne sont qu'une déclamation vide de sens, et qui forment une très-mauvaise transition.

Fais sentir ta vengeance à ceux dont l'avarice
Sur ton perfide sein va chercher son supplice,
Hélas! *prêts à périr, t'adressent-ils leurs vœux?*
Ils regardent le ciel, secours des malheureux, etc.

A quel propos appeler ici *la vengeance* de la mer contre les navigateurs commerçants? Et pourquoi veut-il qu'ils *lui adressent leurs vœux?* Ce défaut de sens est du moins le seul qu'on trouve dans l'ouvrage*. On peut aussi reprocher au goût de l'auteur quelques détails trop petits, comme celui-ci sur les superstitions vulgaires,

Verrons-nous sans pâlir tomber notre salière?

et ceux-ci sur les scolastiques,

Qui, le dilemme en main, prétendent, de l'*abstrait*,
Catégoriquement diviser le concret.

[1] *Verè tu es Deus absconditus.* (GEN.)

* Ce défaut n'existe que pour ceux qui lisent mal ce passage. *Fais* n'a point ici le sens d'un impératif; le poëte a voulu dire : *que tu fasses sentir (si tu viens à faire sentir) ta vengeance, est-ce à toi qu'ils adressent leurs vœux?* L'expression pourrait donc tout au plus pécher par la clarté; mais elle n'est ni *une déclamation vide de sens*, ni *une très-mauvaise transition.*

Ce jargon ne peut entrer tout au plus que dans une pièce badine, et jamais dans un sujet sérieux; mais ces taches sont très-rares.

Nous venons de voir des peintures nobles et grandes : en voici qui ont de la douceur, de la grâce, et de l'intérêt. Il s'agit de l'éducation des oiseaux, qui n'a jamais été mieux traitée en poésie :

O toi qui follement fais ton dieu du hasard,
Viens me développer ce nid qu'avec tant d'art,
Au même ordre toujours architecte fidèle,
A l'aide de son bec maçonne l'hirondelle.
Comment, pour élever ce hardi bâtiment,
A-t-elle en le broyant arrondi son ciment?
Et pourquoi ces oiseaux, si remplis de prudence,
Ont-ils de leurs enfants su prévoir la naissance?
Que de berceaux pour eux aux arbres suspendus!
Sur le plus doux coton que de lits étendus!
Le père vole au loin, cherchant dans la campagne
Des vivres qu'il rapporte à sa tendre compagne;
Et la tranquille mère, attendant son secours,
Échauffe dans son sein le fruit de leurs amours.
Des ennemis souvent ils repoussent la rage,
Et dans de faibles corps s'allume un grand courage :
Si chèrement aimés, leurs nourrissons un jour
Aux fils qui naîtront d'eux rendront le même amour.
Quand des nouveaux zéphyrs l'haleine fortunée
Allumera pour eux le flambeau d'hyménée,
Fidèlement unis par leurs tendres liens,
Ils rempliront les airs de nouveaux citoyens :
Innombrable famille, où bientôt tant de frères
Ne reconnaîtront plus leurs aïeux ni leurs pères.
Ceux qui, de nos hivers redoutant le courroux,
Vont se réfugier dans des climats plus doux
Ne laisseront jamais la saison rigoureuse
Surprendre parmi nous leur troupe paresseuse.
Dans un sage conseil par les chefs assemblé,
Du départ général le grand jour est réglé.
Il arrive, tout part : le plus jeune peut-être
Demande, en regardant les lieux qui l'ont vu naître,
Quand viendra ce printemps par qui tant d'exilés
Dans les champs paternels se verront rappelés.

Ce dernier trait est charmant; c'est emprunter l'art de l'auteur des *Géorgiques* pour nous intéresser aux animaux, en leur donnant nos sentiments. Il y a quelques vers faibles : *vivres* n'est pas bon en vers; mais la plupart de ceux-là sont pleins d'élégance. Celui de Virgile sur les abeilles qui combattent,

Ingentes animos angusto in pectore versant,

est ici transporté fort à propos, et ne pouvait pas être mieux rendu.

La manière dont Racine le fils explique et décrit l'harmonie des éléments fait voir que Voltaire n'est pas le seul qui ait osé, dès ce temps, mettre la physique en vers.

La mer, dont le soleil attire les vapeurs,
Par ses eaux qu'elle perd voit une mer nouvelle
Se former, s'élever et s'étendre sur elle.
De nuages légers cet amas précieux
Que dispersent au loin des vents officieux,
Tantôt, féconde pluie, arrose nos campagnes,
Tantôt retombe en neige et blanchit nos montagnes.
Sur ces rocs sourcilleux, de frimas couronnés,
Réservoirs des trésors qui nous sont destinés,

Les flots de l'océan, apportés goutte à goutte,
Réunissent leur force, et s'ouvrent une route.
Jusqu'au fond de leur sein lentement répandus,
Dans leurs veines errants, à leurs pieds descendus,
On les en voit enfin sortir à pas timides,
D'abord faibles ruisseaux, bientôt fleuves rapides.
Des racines des monts qu'Annibal sut franchir,
Indolent Ferrarais, le Pô va t'enrichir.
Impétueux enfant de cette longue chaîne,
Le Rhône suit vers nous le penchant qui l'entraîne;
Et son frère [1], emporté par un contraire choix,
Sorti du même sein, va chercher d'autres lois.
Mais enfin, terminant leurs courses vagabondes,
Leur antique séjour redemande leurs ondes.
Ils les rendent aux mers; le soleil les reprend;
Sur les monts, dans les champs, l'aquilon nous les rend.
Telle est de l'univers la constante harmonie, etc.

La précision, le nombre, la richesse élégante des expressions, et la variété des tours, se font ici remarquer partout. Le mérite de l'harmonie imitative et le choix des termes figurés ne se font pas moins sentir dans ces vers sur l'invention des arts :

La branche en longs éclats cède au bras qui l'arrache;
Par le fer façonnée, elle allonge la hache.
L'homme avec son secours, non sans un long effort,
Ébranle et fait tomber l'arbre dont elle sort;
Et, tandis qu'au fuseau la laine obéissante
Suit une main légère, une main plus pesante
Frappe à coups redoublés l'enclume qui gémit.
La lime mord l'acier, et l'oreille en frémit.
Le voyageur, qu'arrête un obstacle liquide,
A l'écorce d'un bois confie un pied timide;
Retenu par la peur, par l'intérêt pressé,
Il avance en tremblant : le fleuve est traversé.
Bientôt ils oseront, les yeux vers les étoiles,
S'abandonner aux mers sur la foi de leurs voiles, etc.

On voit que Voltaire, qui ne prodiguait pas les éloges [2], surtout en poésie, n'avait pas tort de dire : *Le bon versificateur Racine, fils du grand poëte Racine.* Je l'ai entendu plus d'une fois réciter des passages du poëme de *la Religion*, entre autres celui où l'auteur fait parler Lucrèce, et le traduit en l'embellissant, avant de le réfuter :

Cet esprit, ô mortels! qui vous rend si jaloux,
N'est qu'un feu qui s'allume et s'éteint avec nous.
Quand par d'affreux sillons l'implacable vieillesse
A sur un front hideux imprimé la tristesse,
Que dans un corps courbé sous un amas de jours,
Le sang comme à regret semble achever son cours;
Lorsqu'en des yeux couverts d'un lugubre nuage
Il n'entre des objets qu'une infidèle image,
Qu'en débris chaque jour le corps tombe et périt,
En ruines aussi je vois tomber l'esprit.
L'âme mourante alors, flambeau sans nourriture,
Jette par intervalle une lueur obscure.
Triste destin de l'homme! il arrive au tombeau,
Plus faible, plus enfant qu'il ne l'est au berceau.
La mort du coup fatal frappe enfin l'édifice.
Dans un dernier soupir achevant son supplice,
Lorsque, vide de sang, le cœur reste glacé,
Son âme s'évapore et tout l'homme est passé.

[1] Le Rhin.

[2] On sent qu'il s'agit ici de Voltaire quand il jugeait, et non pas quand il rendait des compliments épistolaires à quiconque lui en envoyait. Il ne faut pas confondre la politesse avec la critique.

Il était plus aisé de surpasser Lucrèce que de lutter contre Virgile : cependant Racine le fils ne s'en est pas tiré trop malheureusement dans le tableau des triomphes d'Auguste et de la paix qui en fut la suite, et peut-être les derniers vers ne sont-ils pas inférieurs à l'original :

Dans ses nombreux vaisseaux une reine ose encore
Rassembler follement les peuples de l'Aurore.
Elle fuit, l'insensée; avec elle tout fuit,
Et son indigne amant honteusement la suit.
Jusqu'à Rome bientôt par Auguste traînées,
Toutes les nations à son char enchaînées,
L'Arabe, le Gélon, le brûlant Africain,
Et l'habitant glacé du nord le plus lointain,
Vont orner du vainqueur la marche triomphante.
Le Parthe s'en alarme, et d'une main tremblante
Rapporte les drapeaux à Crassus arrachés.
Dans leurs Alpes en vain les Rhètes sont cachés,
La foudre les atteint : tout subit l'esclavage;
L'Araxe, mugissant sous un pont qui l'outrage,
De son antique orgueil reçoit le châtiment,
Et l'Euphrate soumis coule plus mollement.

Notre langue n'offrirait rien qui pût rendre la concision énergique, mais absolument latine, du *pontem indignatus;* mais l'imitateur l'a du moins balancée par la richesse et le nombre : le reste du morceau n'est pas moins soutenu.

Paisible souverain des mers et de la terre,
Auguste ferme enfin le temple de la guerre.
Il est fermé ce temple où, par cent nœuds d'airain,
La Discorde attachée, et déplorant en vain
Tant de complots détruits, tant de fureurs trompées,
Frémit sur un amas de lances et d'épées.
Aux champs déshonorés par de si longs combats
La main du laboureur rend leurs premiers appas.
Le marchand, loin du port, autrefois son asile,
Fait voler ses vaisseaux sur une mer tranquille, etc.

J'ai cité, il est vrai, ce qu'il y a de mieux; et une critique plus détaillée pourrait observer des vers négligés ou prosaïques; mais, en général, la diction ne tombe point au-dessous du genre, ni au point de faire méconnaître l'auteur des morceaux qu'on vient de voir.

Il était fort jeune lorsqu'il donna, pour son coup d'essai, le poëme de *la Grâce :* aussi est-il fort inférieur en tout à celui de *la Religion*, qui parut plus de vingt ans après. Cependant on apercevait déjà le même caractère de pureté et d'élégance, mais beaucoup moins marqué, et rien ne s'élève jusqu'à la grande poésie. La diction de l'auteur est timide et trop dénuée de ces figures de style dont le sage emploi est une des parties du poëte. En voici un exemple :

Ses ondes dans leur lit *étaient* emprisonnées.

Étaient n'est que de la prose : que l'auteur, plus mûr et plus avancé, eût mis,

Ses ondes dans leur lit roulaient emprisonnées,

c'était un beau vers.

La matière, d'ailleurs, était extrêmement délicate par elle-même, et très-peu favorable à la poésie. Non-seulement il est très-hasardeux de dogmatiser en vers, mais, dans un sujet tel que celui de *la Grâce*, il est trop difficile de concilier l'expression poétique avec l'exactitude théologique. L'auteur n'a pas été là-dessus exempt de reproche; mais cet objet nous est ici entièrement étranger.

Nous avons de lui quelques autres écrits, des épîtres fort médiocres, quelques odes, dont la meilleure, celle sur *l'harmonie imitative*, donne assez heureusement le précepte et l'exemple; des *Réflexions sur la Poésie*, fort bonnes à mettre entre les mains des jeunes gens, comme propres à leur enseigner les principes, et à leur faire connaître les anciens, mais pas assez substantielles ni assez approfondies pour être à l'usage des hommes instruits. Il avait étudié les anciens; mais il les juge quelquefois avec la complaisance d'un érudit, et ne les traduit pas comme son père les imitait. Ses traductions en vers de différents morceaux du théâtre grec sont extrêmement faibles. Il a mieux réussi dans celles du *Paradis perdu*, quoiqu'il n'atteigne pas à l'énergie de l'original; il avait fait en prose une traduction complète de ce même poëme, qui ne vaut pas celle de Dupré de Saint-Maur.

Ses *Remarques sur les tragédies de Racine*, en trois volumes, sont, comme on voit, un peu prolixes. Il y développe très-méthodiquement les premiers éléments de l'art dramatique, comme les règles des trois unités et autres du même genre, qui sont, à la vérité, la partie la plus facile de toutes. Il y a chez lui à profiter pour les élèves dans cet art, et il en démontre très-bien la parfaite observation dans les pièces de son père. Mais quant à la véritable science dramatique, si étendue et si profonde, celle des moyens et des effets, elle lui était peu connue. Elle ne peut l'être à fond que des bons artistes, de ceux qui l'ont pratiquée avec succès et beaucoup méditée. Il s'en était peu occupé, et n'allait jamais au spectacle. Ses notes sur le style du grand Racine sont le plus souvent justes, mais généralement superficielles, quoiqu'on s'aperçoive qu'il est bien plus au fait de la versification que du théâtre.

Ses connaissances littéraires le firent entrer à l'Académie des belles-lettres, et il le méritait. Son poëme de *la Religion* eût dû aussi lui ouvrir l'Académie française, dont plusieurs membres, même de ceux qui n'étaient que des gens de lettres, étaient loin de le valoir, tels que du Resnel, Foncemagne, Batteux, Hardion, etc. Il n'y fut point admis, soit que son extrême modestie l'empêchât de s'y présenter, soit qu'il fût écarté, d'abord comme janséniste sous le règne de Fleury et de l'évêque de Mirepoix, ensuite comme écrivain religieux, sous le règne de *la philosophie*. Il vécut dans la retraite et dans la paix du bonheur domestique, qui ne fut troublé qu'une fois, mais bien cruellement, par la mort de son fils unique, emporté à vingt ans sur la chaussée de Cadix, lors de l'inondation causée par le même tremblement de terre qui renversa Lisbonne. C'est au sujet de la fin malheureuse et prématurée de ce jeune homme, que son père chérissait d'autant plus qu'il promettait davantage, que l'auteur de *Didon* lui adressa ces stances touchantes :

Il n'est donc plus, et sa tendresse,
Aux derniers jours de ta vieillesse,
N'aidera point tes faibles pas!
Ami, ses vertus ni les tiennes,
Ni ses mœurs douces et chrétiennes,
N'ont pu le sauver du trépas.

Cet objet des vœux les plus tendres
N'ira point déposer tes cendres
Sous ce marbre rongé des ans,
Où son aïeul et ton modèle
Attend la dépouille mortelle
De l'héritier de ses talents, etc.

Nous avons vu paraître récemment [1] un autre poëme de *la Religion*, ouvrage posthume du cardinal de Bernis; il est en dix chants : le sujet y est encore bien moins rempli que dans celui de Racine le fils, et l'exécution est bien inférieure. C'est toujours une réfutation des athées et des déistes, et ce n'est là qu'une partie du sujet. Le style n'est pas sans noblesse, ni sans quelques beaux vers, surtout de pensées; mais il est pauvre de poésie, monotone, négligé : nulle connaissance de la phrase poétique; des vers faits un à un, ou deux à deux; et le raisonnement porté jusqu'à l'argumentation métaphysique. Ce poëme eût fait peu d'impression il y a trente ans; qu'on juge de celle qu'il a pu faire de nos jours! Il ne peut qu'édifier les amis de la religion, et c'est toujours un bien; mais il n'alarmera jamais ses ennemis.

Je dirai ici de suite un mot sur les autres poésies du même auteur, publiées il y a quarante ans, et qui sont peu de chose. Elles consistent dans quelques épîtres, moitié sérieuses, moitié badines, mêlées d'affectation, de négligences, et de quelques jolis vers. Il n'y en a qu'une qui soit de bon goût : elle est fort courte, et n'est pas très-analogue à l'état de l'auteur; c'est celle qui commence par ces vers :

Censeur de ma chère paresse,
Pourquoi viens-tu me réveiller
Au sein de l'aimable mollesse,
Où j'aime tant à sommeiller?

[1] Au commencement de 1797.

Laisse-moi, censeur trop austère,
Goûter voluptueusement
Le doux plaisir de ne rien faire,
Et de penser tranquillement, etc.

C'est le ton de Chaulieu, plus soutenu; mais c'est la seule pièce de ce ton. On vanta beaucoup autrefois, je ne sais pourquoi, l'*Épître aux dieux Pénates* : elle est aussi incorrecte qu'inégale et remplie de mauvais vers. La versification est un peu meilleure dans *les Quatre parties du Jour*, qu'il ne fallait pas appeler un poëme. Ce sont quatre petits morceaux qui n'ont entre eux aucune liaison, et qui offrent des tableaux plus ou moins agréables pour le fond, mais plutôt enluminés que coloriés. C'est là qu'il voulut prendre une fois le ton sublime, qui n'était nullement le sien, mais qui en effet n'eût pas été déplacé. Il s'agit du soleil dans son midi :

Ce grand astre, dont la lumière
Enflamme les voûtes des cieux,
Semble, au milieu de sa carrière,
Suspendre son cours glorieux.
Fier d'être le flambeau du monde,
Il contemple du haut des airs
L'Olympe, la terre et les mers
Remplis de sa clarté féconde;
Et jusques au fond des enfers
Il fait rentrer la nuit profonde
Qui lui disputait l'univers.

J'ai vu des jeunes gens admirer ces vers, qui sont absolument dans le goût de Claudien : ce n'est autre chose que de l'emphase et du faux. Il convenait peu de représenter le soleil comme *suspendu*, quand il paraît dévorer l'horizon; encore moins de faire *rentrer la nuit dans les enfers* à midi, quand elle doit y être depuis la naissance du jour. De plus, dans le système mythologique, que l'on suit ici, le soleil ne peut pas *contempler du haut des airs l'Olympe*, qui est le séjour des dieux, qui n'est point éclairé par le soleil, et qui est fort au-dessus de lui, puisque c'est du haut de l'*Olympe* que Jupiter foudroie Phaéton qui conduit le char du Soleil. On peut prendre en général l'*Olympe* pour les cieux : mais ce n'était pas ici le cas, à cause de ces mots, *du haut des airs*, qui remettent les choses à leur place, et par conséquent font un contre-sens. Ces vers sont retentissants à l'oreille, c'est tout leur mérite; et il est loin de suffire pour les connaisseurs. Ce n'est pas ainsi qu'on pouvait jouter contre Rousseau, quand il traduit l'Écriture dans ces superbes strophes :

Dans une éclatante voûte,
Il a placé de ses mains,
Ce soleil, qui dans sa route,
Éclaire tous les humains.
Environné de lumière,
Cet astre ouvre sa carrière
Comme un époux glorieux
Qui, dès l'aube matinale,
De sa couche nuptiale
Sort brillant et radieux.

L'univers à sa présence
Semble sortir du néant.
Il prend sa course, il s'avance
Comme un superbe géant.
Bientôt sa marche féconde
Embrasse le tour du monde
Dans le cercle qu'il décrit;
Et, par sa chaleur puissante,
La nature languissante
Se ranime et se nourrit.

Voilà du vrai sublime : aussi est-il puisé à la source.

Un autre petit poëme du même auteur[1], *les Qua-*

[1] L'abbé de Bernis, qui vient de mourir, a été cité dans ce siècle comme un de ces exemples rares d'une fortune rapide et d'une élévation extraordinaire, qui frappe d'autant plus qu'elle a moins de proportion avec le mérite et les moyens. Il vint à Paris fort jeune, n'y apportant que 1500 livres de rente, le titre de comte de Lyon, une figure et un esprit agréables. Rien de tout cela n'était en recommandation auprès du vieux ministre de la feuille des bénéfices, l'évêque de Mirepoix, ni même du cardinal de Fleury; et ce fut ce dernier qui dit fort crûment à cet abbé : « Soyez sûr, monsieur, que vous n'aurez rien tant que je vivrai. » Et l'abbé répondit fort plaisamment : « Monseigneur, j'attendrai. » Cet homme, qui se serait cru heureux alors d'obtenir une petite abbaye, était, quelques années après, archevêque, cardinal, ministre d'État, commandeur de l'ordre du Saint-Esprit, et signa le traité d'alliance entre la France et l'Autriche, qui renversa l'édifice de la politique de Richelieu. On l'a beaucoup reproché à l'abbé de Bernis : il paraît cependant qu'il n'en fut pas l'auteur; que ce traité, qu'il ne fit que signer, fut l'ouvrage de madame de Pompadour et du comte de Staremberg; et que les cajoleries de l'impératrice, prodiguées à la favorite, l'habileté de l'ambassadeur Staremberg à profiter de l'humeur qu'on avait contre le roi de Prusse, le souvenir des infidélités de ce prince dans la guerre de 1741, et le mépris qu'il laissait voir pour Versailles, pour Louis XV et sa maîtresse, furent les vraies causes de cette révolution politique, alors généralement blâmée, et dont les suites, qui, à la vérité, ne pouvaient pas être toutes prévues, ont été funestes aux deux maisons qui s'unissaient. De petites vanités flattées ou blessées furent cette fois l'origine très-réelle de grandes calamités publiques. Cependant la révolution française, qui doit nécessairement amener des changements dans la politique de l'Europe, peut donner aussi une face toute nouvelle aux rapports éventuels et prochains entre la France et l'Autriche : c'est un article pour l'histoire. Mais ceux qui ne méprisent pas les anecdotes, quand elles font connaître les hommes et les cours, ne seront pas fâchés de savoir ce que l'abbé de Bernis, lorsqu'il eut 400,000 livres de rente en bénéfices, aimait à raconter lui-même du premier argent qu'il avait reçu du roi. Il avait obtenu un petit logement au Louvre par le crédit de la marquise de Pompadour, qui goûtait beaucoup son esprit et ses chansons, surtout celles qu'il faisait pour elle; elle venait même de lui donner une toile de Perse pour meubler son nouvel appartement. L'abbé l'emportait sous son bras par un escalier dérobé, quand il rencontra le roi, qui montait. Louis XV, toujours curieux des petites choses, voulut savoir d'où il venait et ce qu'il portait. L'abbé, quoique un peu embarrassé, le lui dit naïvement. « Tenez, dit Louis XV en tirant de sa poche un rouleau « de cinquante louis, elle vous a donné la tapisserie, voilà « pour les clous. Madame de Pompadour m'a dit beaucoup « de bien de vous. J'aurai soin de vous. » Quelque temps après, il eut l'ambassade de Venise : ce fut le commencement de sa fortune, qui n'aurait rien eu de fort singulier, s'il en fût resté là, car il était homme de qualité et de mérite.

Au reste, sa faveur ne fut pas longue. Il fut bientôt disgracié pour avoir voulu restreindre les clauses du traité de Versailles, extrêmement onéreuses pour la France; ce qui est une nouvelle preuve qu'il n'y avait pas eu une influence principale. Il fit place au duc de Choiseul, qui, revenant

tre Saisons, est encore une suite de lieux communs de poésie descriptive, qui ne sont pas sans quelque mérite d'expression; mais il y a dans les images plus d'abondance que de choix, et plus de luxe que de richesse. Il prodigue trop les fleurs, et ne les varie pas assez : c'est pour cela que Voltaire l'appelait *Babet la Bouquetière*. Au reste, un véritable poëme sur le même sujet, *les Saisons*, de M. de Saint-Lambert, a fait oublier cette esquisse fort médiocre, comme l'est en général tout ce qu'a fait cet écrivain.

SECTION III. — *L'art d'Aimer; Narcisse dans l'île de Vénus; le Jugement de Pâris; Vert-Vert*, et autres poésies de Gresset.

L'Art d'Aimer eut une grande réputation jusqu'au moment où il parut : il en a conservé fort peu, et n'en méritait pas davantage, car il ne se mêla aucune espèce d'humeur au jugement qu'on en porta. Bernard n'avait jamais eu d'ennemis, et l'on peut dire même que, quand son poëme fut publié, l'auteur n'était plus, puisqu'il avait déjà perdu l'usage de sa raison. Il n'eut pas du moins le chagrin de voir le froid accueil que l'on fit à ce poëme, attendu depuis trente ans, et qu'il était du bon air de louer, parce que c'était une faveur d'être admis à en entendre la lecture. L'auteur, d'ailleurs, connu et caractérisé par la dénomination de *gentil Bernard*, était un homme d'un esprit doux et discret, plus jaloux de la considération que de la gloire, mais amoureux par-dessus tout du plaisir et de la table. On sait qu'il était secrétaire des Dragons, bibliothécaire de Choisy, et jouissait d'environ trente mille livres de rente. Ce ne fut point à son talent qu'il dut cette fortune; au contraire, ce fut au sacrifice qu'il en fit. Il était attaché au maréchal de Coigny, homme d'une humeur un peu dure, et qui commença par lui défendre absolument de faire des vers, s'il voulait rester dans sa maison. Bernard en faisait toujours, et s'en cachait, se consolant d'ailleurs par les agréments que lui procuraient partout son âge et sa *gentillesse*, excepté chez le maréchal, qui le traita toujours sévèrement, et ne permettait pas même qu'il mangeât avec lui. Cependant, à sa mort, il se reprocha le peu d'égards qu'il avait eu pour un serviteur de ce mérite, et touché de sa patience et de sa soumission, il le recommanda vivement à son fils, en le priant de réparer ses torts; devoir que celui-ci se fit un plaisir d'acquitter, et qu'il acquitta pleinement.

L'ouvrage de Bernard vaut mieux que celui d'Ovide, comme on l'a déjà dit à l'article du poëte latin, et n'est pourtant qu'un fort médiocre poëme. Le sujet n'y est nullement rempli : ce serait bien plutôt l'art de jouir; et le plus grand défaut d'un poëme où l'amour devait jouer un si grand rôle, c'est qu'il y a de tout, hors de l'amour. Il paraît que l'auteur s'y est peint tout naturellement; et il était beaucoup plus voluptueux que sensible. Ses vers, pleins d'esprit, sont dénués de sentiment, et le caractère de son style y est même opposé. Il cherche partout l'élégance et la précision, mais avec un effort que l'on sent partout. Sa composition est tendue et pénible; rien n'y est fondu d'un jet; rien ne coule de source. On voit qu'il a fait un vers avec soin, et puis un autre vers avec le même soin; et, en travaillant le vers, il ne fait pas la phrase. Sans l'aisance et la facilité, il n'y a point de grâce : aussi Bernard est-il joli plus que gracieux; et, quoiqu'il ne soit pas sans goût, il n'est pas exempt d'affectation. Ses tableaux de volupté, quoique les mieux faits, et ceux de tous qu'il entendait le mieux, pèchent par l'indécence, qui n'est jamais, il est vrai, dans l'expression, mais dans le fond des objets. S'il y a quelque feu, c'est celui qui pétille sans échauffer. En un mot, c'est un très-froid ouvrage, qui ne vaut pas, à beaucoup près, ce qu'il a coûté; où il y a beaucoup de vers ingénieux, et pas un morceau où l'on trouve la verve du poëte, ni la sensibilité de l'homme.

Son début est remarquable par cette recherche de concision qui est piquante pour un moment, et qui fatigue bientôt par la continuité.

> J'ai vu Coigny, Bellone et la victoire;
> Ma faible voix n'a pu chanter la gloire.
> J'ai vu la cour; j'ai passé mon printemps,
> Muet aux pieds des idoles du temps.
> J'ai vu Bacchus sans chanter son délire;
> Du dieu d'Issé j'ai dédaigné l'empire.
> J'ai vu Plutus, j'ai déserté sa cour.
> J'ai vu Chloé, je vais chanter l'Amour.

alors de Vienne, acheva de soumettre entièrement le cabinet de Versailles au ministère autrichien, en gouvernant l'un et influant sur l'autre. La favorite, qui n'avait pu souffrir de se voir contredire par un homme qui était sa créature, reprocha durement au ministre dépossédé *qu'elle l'avait tiré de la boue*. « Madame, lui dit-il, je n'ai point oublié vos bienfaits; « mais je dois encore moins oublier ceux de mon maître, et « les intérêts de l'État. Au reste, vous me permettrez de vous « observer qu'un comte de Lyon ne peut pas être tiré de la « boue. » Cela était vrai, et la réponse était aussi noble que modérée. La disgrâce du cardinal de Bernis, aux yeux des justes appréciateurs, lui fit plus d'honneur que sa fortune : elle prouve qu'il était honnête homme, ce qui déjà commençait à n'être pas commun. Envoyé alors ambassadeur à Rome, il y passa les trente dernières années de sa vie avec un grand état, une grande considération, et, ce qui vaut mieux que tout le reste, une conduite sage, édifiante, et ecclésiastique. Il n'aimait pas qu'on lui parlât des productions de sa jeunesse; et cela paraissait étrange à des Français qui avaient l'indiscrétion de le complimenter sur ce qu'il désirait qu'on oubliât. Mais l'étourderie française voulait absolument qu'un vieux prélat fût flatté d'être au niveau de Dorat, et ne voulait pas permettre qu'après être sorti de l'esprit de son état à trente ans, on y rentrât à soixante.

Je ne m'arrêterai pas davantage sur ce poëme, dont on a retenu très-peu de vers, quoique l'auteur ait l'air de les avoir faits tous pour être retenus. C'est une leçon pour ceux qui donneraient dans le même travers, et une preuve de plus en faveur de ceux dont on sait les vers par cœur; et qui s'étaient bien gardés de les faire de cette façon. Nous retrouverons cet écrivain à l'article de l'opéra, dans lequel il a mieux réussi; et nous parlerons en même temps de ses autres poésies.

Narcisse dans l'île de Vénus est aussi un ouvrage posthume, dont le sujet est tiré des *Métamorphoses* d'Ovide. Comme cette fable est très-connue, ainsi que l'ouvrage latin, où tout le monde peut la lire, il est inutile de la rapporter, et je me bornerai à observer que ce qui peut figurer très-bien dans les *Métamorphoses* n'est pas toujours suffisant pour fournir un poëme; et la fable de Narcisse est dans ce cas. Rien n'est moins intéressant qu'un homme amoureux de lui-même; et nous ne considérons ici que le talent d'écrire, assez marqué dans cet essai pour avoir rendu chère aux amateurs la mémoire de Malfilâtre, qu'une mort prématurée enleva à leurs espérances, après une vie agitée et douloureuse. Eux seuls à peu près se souviennent de son poëme, parce qu'ils aiment les vers; car, d'ailleurs, il est peu lu : ce qui arrive toujours quand un ouvrage pèche par le sujet. Mais, puisqu'il ne s'agit que de vers, voyez comme il peint la jeune Écho, amoureuse de Narcisse, écoutant Tirésias qui raconte à Vénus des aventures où le sort de Narcisse est annoncé :

Elle était fille; elle était amoureuse;
Elle tremblait pour l'objet de ses soins.
C'était assez pour être curieuse;
C'était assez : filles le sont pour moins.
Mais je ne veux fronder ce sexe aimable :
Et, pour Écho, sa faute est excusable.
Si cette nymphe est coupable en ceci,
Je lui pardonne; Amour la fit coupable :
Puisse le sort lui pardonner aussi!
Discrètement et d'une main habile,
En écartant le feuillage mobile,
L'œil et l'oreille avidement ouverts,
Elle regarde, elle écoute au travers;
Ne peut qu'à peine en ce petit asile
Trouver sa place, et craint de se montrer;
Ne se meut pas, et n'ose respirer;
Sait ramasser son corps souple et docile,
Se promettant, durant cet entretien,
D'épier tout, un mot, un geste, un rien :
Un mot, un geste, un rien, tout est utile.

C'est le ton de la Fontaine pour la naïveté; et la peinture de la nymphe qui s'arrange pour écouter est égale à celle de l'amant de la *Fiametta* (Flammette) de l'Arioste, quoique dans une situation différente. Il est glorieux de savoir, avant trente ans, prendre ainsi la manière des maîtres. Nous l'avons vu dans des tableaux agréables : nous l'allons voir imiter le Laocoon de Virgile, et passer, des couleurs douces et riantes, aux touches fortes et rembrunies.

Un bruit s'entend, l'air siffle, l'autel tremble.
Du fond des bois, du pied des arbrisseaux
Deux fiers serpents soudain sortent ensemble,
Rampent de front, vont à replis égaux;
L'un près de l'autre ils glissent, et sur l'herbe
Laissent loin d'eux de tortueux sillons;
Les yeux en feu, lèvent d'un air superbe
Leur col mouvant, gonflé de noirs poisons,
Et vers le ciel deux menaçantes crêtes,
Rouges de sang, se dressent sur leurs têtes.
Sans s'arrêter, sans jeter un regard
Sur mille enfants fuyant de toute part,
Le couple affreux, d'une ardeur *unanime*,
Suit son objet, va droit à la victime [1],
L'atteint, recule, et, de terre élancé,
Forme cent nœuds, autour d'elle enlacé;
La tient, la serre, avec fureur s'obstine
A l'enchaîner, malgré ses vains efforts,
Dans les liens de deux flexibles corps;
Perce des traits d'une langue assassine
Son col nerveux, les veines de son flanc;
Poursuit, s'attache à sa forte poitrine,
Mord et déchire, et s'enivre de sang.
Mais l'animal, que leur souffle empoisonne,
Pour s'arracher à ce double ennemi
Qui, constamment sur son corps affermi,
Comme un réseau l'enferme et l'emprisonne,
Combat, s'épuise en mouvements divers,
S'arme contre eux de sa dent menaçante,
Perce les vents d'une corne impuissante,
Bat de sa queue et ses flancs et les airs.
Il court, bondit, se roule, se relève;
Le feu jaillit de ses larges naseaux :
A sa douleur, à ses horribles maux,
Les deux dragons ne laissent point de trêve.
Sa voix perdue en longs mugissements
Des vastes mers fait retentir les ondes,
Les antres creux, et les forêts profondes.
Il tombe enfin, il meurt dans les tourments.
Il meurt : alors les énormes reptiles
Tranquillement rentrent dans leurs asiles.

Il n'est pas d'usage de se servir du mot *unanime*, si ce n'est par rapport à ce qui est en nombre; mais c'est peut-être la seule imperfection de ce grand morceau, qui est dans la manière antique. C'était celle de cet infortuné jeune homme, qui était né poëte, et c'est sur la manière qu'il faut juger les poëtes et les peintres, et non pas seulement sur un sujet. L'envie se hâte trop souvent de condamner un auteur quand ce choix n'a pas été heureux; mais le talent sait bientôt leur répondre, dès qu'il a mieux choisi; et c'est ce qu'aurait fait Malfilâtre, s'il eût vécu. La matière, le plan, la disposition des parties, c'est ce qu'on appelle l'art, et il s'acquiert : Campistron même l'avait connu. Mais le don d'écrire en vers émane immédiatement de la nature : il se perfectionne, et ne s'acquiert pas.

Quelquefois aussi ses premières lueurs sont trompeuses; mais ce n'est pas quand elles sont aussi brillantes que celles qu'on vient de voir ici. Il y en avait

[1] Un taureau qu'on allait immoler.

cependant assez pour donner des espérances dans le poëme intitulé *le Jugement de Pâris*, qui fut le coup d'essai d'Imbert, et le seul ouvrage de lui où il ait montré quelque talent. Le fond ne valait pas mieux que celui de *Narcisse*, et la versification n'était pas, à beaucoup près, du même goût ni de la même force; mais il y avait de l'agrément et de la facilité, et même quelques morceaux de poésie. Au reste, il faut observer qu'en général le vers à cinq pieds est le plus facile de notre langue; il permet l'enjambement, se prête à toutes les suspensions de phrases et au mélange des tons. Nous y avons vu réussir jusqu'à un certain point des écrivains qui n'ont jamais pu soutenir les vers héroïques. Imbert essaya tout, et ne soutint rien. Il fit des tragédies, des comédies, des romans, des contes en vers et en prose. Tout est oublié depuis longtemps, comme son poëme, qui, n'ayant aucun intérêt, a été entraîné dans le naufrage général. Je ne sais si l'on joue encore quelquefois son *Jaloux sans amour*, la seule de ses pièces qui ne soit pas morte en naissant. Il suffit qu'un acteur aimé affectionne un rôle, pour faire reprendre aujourd'hui un très-mauvais drame, surtout quand l'auteur est mort; et l'on sait trop d'ailleurs que, depuis le bouleversement général produit par la révolution de 1789, il n'y a plus dans les arts ni dans les lettres de jugement public. Ce qui est certain, c'est que ce *Jaloux sans amour*, prôné dans les journaux que dirigeait l'auteur, n'est autre chose, pour l'intrigue, que *le Préjugé à la mode* très-gauchement retourné, et que les vers et le dialogue sont bien le plus maussade jargon et le plus insipide entortillage qui puisse attester les derniers progrès du mauvais goût.

Ce n'est assurément pas à Gresset, qui a si supérieurement manié le vers hexamètre dans *le Méchant*, que peut s'appliquer ce que j'ai dit de cette facilité du vers à cinq pieds, qui a été quelquefois une ressource pour la médiocrité. Ce rhythme est celui de *Vert-Vert*, et *Vert-Vert* est plutôt un conte qu'un poëme. Mais il a paru sous ce dernier titre; et, quoi qu'il en soit du titre, il n'est pas possible de passer ici sous silence ce qui n'est, si l'on veut, qu'un badinage; mais un badinage si supérieur et si original qu'il n'a pas eu d'imitateurs, comme il n'avait point de modèle. Il produisit, à son apparition dans le monde, l'effet d'un phénomène littéraire : ce sont les expressions de Rousseau dans ses Lettres, et il n'y a pas d'exagération. Tout devait paraître ici également extraordinaire : tant de perfection dans un auteur de vingt-quatre ans : un modèle de délicatesse, de grâce, de finesse, dans un ouvrage sorti d'un collége; et ce ton de la meilleure plaisanterie, ce sel et cette urbanité qu'on croyait n'appartenir qu'à la connaissance du monde, et qui se trouvaient dans un jeune religieux; enfin la broderie la plus riche et la plus brillante sur le plus chétif canevas : il y avait de quoi être confondu d'étonnement, et les juges de l'art devaient être encore plus étonnés que les autres. Si quelque chose peut étonner davantage, c'est ce que Voltaire a imprimé de nos jours, que *Vert-Vert et la Chartreuse étaient des ouvrages tombés*. Est-il possible que l'on consente à déshonorer ainsi son jugement pour satisfaire son animosité? Et encore sur quoi pouvait-elle être fondée? Jamais Gresset ne l'avait offensé en rien; au contraire, il avait fait de très-jolis vers en réponse aux détracteurs d'*Alzire*, en 1736, à l'époque même où le succès de *Vert-Vert* et de *la Chartreuse* lui donnaient sur l'opinion une influence proportionnée à sa célébrité. Mais, en 1760, il annonça qu'il avait renoncé au théâtre par des motifs de religion; et c'en était assez pour que Voltaire ne lui pardonnât pas. Telle est *la tolérance philosophique*: elle n'a jamais eu un autre caractère. Dès lors Gresset se vit affublé, dans *le Pauvre Diable*, d'un couplet fort piquant, mais très-injuste, où l'on refuse au *Méchant* le titre de comédie, quoique Voltaire lui-même n'ait assurément rien fait en ce genre qui en approche, même de loin. Il reproche à cette pièce de n'être pas

Des mœurs du temps un portrait véritable,

et c'est précisément, après le mérite du style, celui qui est le plus éminent dans cette comédie [1], la seule où l'on ait saisi le vrai caractère de notre siècle. Qui est-ce qui ne sait pas une foule de vers du *Méchant*? On en peut dire autant de *Vert-Vert* et de *la Chartreuse*; et je ne sais s'il existe des ouvrages en vers qui soient plus que ceux-là dans la mémoire des amateurs. Ce serait une raison pour n'en rien dire ici de plus; mais je m'arrêterai un moment sur *la Chartreuse*, qui est susceptible de quelques observations, au lieu qu'il n'y a que des éloges à donner à *Vert-Vert*, qui, à quelques négligences près, est un morceau achevé.

Il y a beaucoup plus de fautes dans *la Chartreuse*, et cependant Rousseau la préférait à *Vert-Vert*, comme étant d'un ordre de poésie et de talent au-dessus des aventures d'un perroquet : je suis de l'avis de Rousseau. Les défauts de *la Chartreuse* sont d'abord l'abus de ce qui en a fait en soi-même le principal attrait : l'aisance et l'abandon vont quelquefois jusqu'à la négligence marquée, et l'abondance jusqu'à la diffusion. Les phrases sont souvent longues

[1] On en parlera en détail à l'article du théâtre.

et un peu traînantes, et l'auteur procède trop volontiers par l'énumération. Ainsi, par exemple, lorsqu'il a dit :

Calme heureux, loisir solitaire,
Quand on jouit de ta douceur,
Quel autre n'a pas de quoi plaire?
Quelle caverne est étrangère
Lorsqu'on y trouve le bonheur,
Lorsqu'on y vit sans spectateur,
Dans le silence littéraire,
Loin de tout importun jaseur,
Loin des froids discours du vulgaire
Et des hauts tons de la grandeur?

Il continue toutes ses phrases l'espace de cent cinquante vers, en les commençant par ces mêmes mots, *loin de;* ce qui amène une foule de portraits tous différents et tous finis; mais cette marche trop prolongée fait sentir la monotonie. De même, quand il s'interroge sur les divers états qu'il pourrait em brasser, s'il quittait le sien (que pourtant il quitta peu de temps après), il dit :

Irais-je, adulateur sordide,
Encenser un sot dans l'éclat,
Amuser un Crésus stupide,
Et monseigneuriser un fat?

Il continue encore à parcourir toutes les professions, commençant toujours par la même formule interrogative; et de là encore l'uniformité de tournure. Mais ce n'est pas du moins celle d'où *naquit un jour l'ennui*. Ici le défaut tient tellement à la manière naturelle de l'auteur, qui semble se laisser aller, mais qui vous mène toujours avec lui; ses vers s'enchaînent si bien les uns avec les autres, ils roulent avec une harmonie si flatteuse, que vous n'en sentez plus que le charme, et que le défaut disparaît. C'est l'avantage d'un heureux naturel, de faire passer avec lui ce qu'il peut avoir de défectueux. D'ailleurs, il faut songer que la longueur des phrases est infiniment moins sensible dans les vers à quatre pieds que dans l'hexamètre; et ce qu'il y a de remarquable, c'est que Gresset, si périodique dans ce genre de rhythme, est aussi rapide, aussi léger, aussi précis qu'il soit possible dans les grands vers du *Méchant*. Sa *Chartreuse* est une sorte d'épanchement poétique d'un caractère tout particulier, et qu'il n'a eu que cette fois. *Les Ombres* et *l'Épître au père Bougeant* s'en rapprochent un peu : elles sont plus soignées; les phrases y sont plus circonscrites; mais elles n'ont pas, à beaucoup près, l'entraînement et la séduction de *la Chartreuse;* le piquant des idées et l'éclat des figures sont loin d'y être les mêmes, quoiqu'on les y retrouve de temps en temps, comme dans ce début de l'épître que je viens de nommer :

De la paisible solitude,
Où, loin de toute servitude,
La liberté file mes jours,
Ramené par un goût futile
Sur les délices de la ville,
Si j'en voulais suivre le cours,
Et savoir l'histoire nouvelle
Du domaine et des favoris
De la brillante Bagatelle,
La divinité de Paris;
Le dédale des aventures,
Les affiches et les brochures,
Les colifichets des auteurs,
Et la gazette des coulisses,
Avec le roman des actrices
Et les querelles des rimeurs;
Je t'adresserais cette épître
Qu'à l'un de ces oisifs errants
Qui chaque soir sur leur pupitre
Rapportent tous les vers courants,
Et qui, dans le changeant empire
Des amours et de la satire
Acteurs, spectateurs tour à tour,
Possèdent toujours à merveille
L'historiette de la veille
Avec l'étiquette du jour.

Si toute la pièce était écrite de même, elle aurait le mérite de *la Chartreuse* sans en avoir les défauts; car il n'y a pas ici un mot de trop, et la période procède dans sa longueur par des formes toujours diversifiées, et ne se traîne ni ne languit nulle part. En général, personne en ce genre de poésie n'a manié la période mieux que Gresset : *la Chartreuse* en offre à tout moment des modèles.

Parmi la foule trop habile
Des beaux diseurs du nouveau style,
Qui, par de bizarres détours,
Quittant le ton de la nature,
Répandent sur tous leurs discours
L'académique enluminure
Et le vernis des nouveaux tours,
Je regrette la bonhomie,
L'air loyal, l'esprit non pointu,
Et le patois tout ingénu
Du curé de la seigneurie,
Qui, n'usant point sa belle vie
Sur des écrits laborieux,
Parle comme nos bons aïeux,
Et donnerait, je le parie,
L'histoire, les héros, les dieux,
Et toute la mythologie,
Pour un quartaut de Condrieux.

Je le répète, il faudrait bien se garder de procéder ainsi en grands vers. C'est là que la période est beaucoup plus difficile, qu'elle doit être plus sobrement ménagée, et variée plus artistement. Mais, dans les vers à quatre pieds, elle a généralement de la grâce, pourvu qu'il n'y ait, comme ici, ni embarras ni obscurité dans la construction. Gresset n'en a jamais; mais ses périodes pèchent quelquefois par des queues traînantes et rattachées à la phrase, de façon à la rendre longue et lâche. En voici un exemple :

Une lucarne mal vitrée,
Près d'une gouttière livrée
A d'interminables sabbats,
Où l'université des chats,
A minuit, en robe fourrée,
Vient tenir ses bruyants états.

Une table mi-démembrée,
Près du plus humble des grabats;
Six brins de paille délabrée,
Tressés sur de vieux échalas :
Voilà les meubles délicats
Dont ma chartreuse est décorée...

Il n'y a jusqu'ici qu'à louer : la marche est soutenue; et que de ressources poétiques pour peindre agréablement une fenêtre près d'une gouttière, un mauvais lit, une table estropiée, et deux mauvaises chaises de paille! Mais il ajoute :

Et que les frères de Borée
Bouleversent avec fracas,
Lorsque, sur ma niche éthérée,
Ils préludent aux fiers combats
Qu'ils vont livrer sur vos climats,
Ou quand leur troupe conjurée
Y vient préparer ces frimas
Qui versent sur chaque contrée
Les catarrhes et le trépas.

Voilà le trop : il fallait s'arrêter à ces vers qui terminent si bien la phrase :

Voilà les meubles délicats
Dont ma chartreuse est décorée.

On sent tout de suite la langueur à cette espèce d'apposition, *et que les frères de Borée*, et encore plus à celle qui vient après, *ou quand leur troupe conjurée;* et de plus, c'est finir par des vers faibles ce qui a commencé par des vers excellents. Mais c'est peut-être le seul endroit où la langueur soit sensible : ailleurs on s'aperçoit bien que les phrases pourraient être moins prolongées; mais la facilité empêche de regretter la précision. Ce n'est pas qu'il ne possède celle-ci même, et qu'il n'ait des morceaux où elle est très-bien marquée, tels que celui-ci :

Des mortels j'ai vu les chimères;
Sur leurs fortunes mensongères
J'ai vu régner la folle erreur :
J'ai vu mille peines cruelles
Sous un vain masque de bonheur,
Mille petitesses réelles
Sous une écorce de grandeur;
Mille lâchetés infidèles
Sous un coloris de candeur;
Et j'ai dit au fond de mon cœur :
Heureux qui, dans la paix secrète
D'une libre et sûre retraite,
Vit ignoré, content de peu,
Et qui ne se voit point sans cesse
Jouet de l'aveugle déesse,
Ou dupe de l'aveugle dieu!

Il y a ici autant d'idées que de vers; et quoique la phrase soit pleine de choses, les tournures n'en sont pas moins faciles : c'est un des mérites de l'auteur.

Il y en a un qui est fort rare chez lui, et qui heureusement n'appartient guère à ce genre de poésie : c'est la force, c'est le ton mâle et ferme, soit des pensées, soit des expressions. Il s'en trouve pourtant un exemple remarquable sous plus d'un rapport :

Égaré dans le noir dédale
Où le fantôme de Thémis,
Couché sur la pourpre et les lis,
Penche la balance inégale,
Et tire d'une urne vénale
Des arrêts dictés par Cypris;
Irais-je, orateur mercenaire
Du faux et de la vérité,
Chargé d'une haine étrangère,
Vendre aux querelles du vulgaire
Ma voix et ma tranquillité;
Et, dans l'antre de la chicane,
Aux lois d'un tribunal profane
Pliant la loi de l'Immortel,
Par une éloquence anglicane,
Saper et le trône et l'autel?

Cela est vigoureux, et d'une manière qui est fort loin du ton général de l'ouvrage; c'est une violente satire de l'esprit parlementaire, et je ne doute pas qu'on n'ait dit alors : Voilà du jésuite. Mais, jésuite ou non, la leçon n'était pas mauvaise, et l'on n'aurait pas mal fait d'en profiter.

On pourrait aussi relever quelques fautes de goût : je n'en citerai que deux qui m'ont paru les plus graves :

. . . . Telle est en *somme*
La demeure où je vis en paix,
Concitoyen du peuple *Gnome*,
Des Sylphides et des Follets.

Passons-lui la très-mauvaise rime de *somme* et *Gnome :* il est ridicule de mettre avec *les Sylphes* qui habitent l'air, les *Gnomes* qui habitent sous terre : c'est pécher contre toutes les règles de la cabale. Il ne l'est pas moins d'appeler *Caucase* un galetas de collége au cinquième étage :

De ce *Caucase* inhabitable
Je me fais l'Olympe des dieux.

Mais si quelque chose doit obtenir grâce, c'est une mauvaise dénomination de ce galetas, parmi vingt autres, toutes très-gaiement originales. Je laisse aussi de côté quelques autres taches légères et clair-semées, parmi une foule de traits charmants qui prouvent l'étonnante fécondité d'expression qui caractérise Gresset. J'aime mieux citer encore, pour finir, cette intéressante allégorie de la vie humaine, qui respire, comme le reste de la pièce, une philosophie douce et aimable.

En promenant vos rêveries
Dans le silence des prairies,
Vous voyez un faible rameau
Qui, par les jeux du *vague* Éole,
Détaché de quelque abrisseau,
Quitte sa tige, tombe et vole
Sur la surface d'un ruisseau.
Là, par une invincible pente,
Forcé d'errer et de changer,

Il flotte au gré de l'onde errante,
Et d'un mouvement étranger.
Souvent il paraît, il surnage;
Souvent il est au fond des eaux.
Il rencontre sur son passage
Tous les jours des pays nouveaux;
Tantôt un fertile rivage
Bordé de coteaux fortunés;
Tantôt une rive sauvage,
Et des déserts abandonnés.
Parmi ces erreurs continues,
Il fuit, il *vogue* jusqu'au jour
Qui l'ensevelit à son tour
Au sein de ces mers inconnues,
Où tout s'abîme sans retour.

Le Lutrin vivant et *le Carême impromptu* sont deux bagatelles, mais toujours distinguées par le talent de narrer et d'écrire. Parmi ses autres poésies, il n'y a plus que l'*Épître à ma Sœur* qui soit digne de lui. L'*Épître à ma Muse* est d'une extrême inégalité, et généralement médiocre de pensées et de style. La traduction des *Églogues de Virgile* n'est proprement que l'étude d'un commençant qui annonçait de la facilité et de l'oreille. C'est une paraphrase souvent négligée et languissante, où l'on rencontre quelques vers bien faits, ceux-ci entre autres :

Ah ! ne comptez point tant sur vos belles couleurs ;
Un jour les peut flétrir : un jour flétrit les fleurs.

Ses odes ne méritent pas qu'on en fasse mention, et le *Discours sur l'Harmonie* est une très-mauvaise déclamation d'écolier, qu'on est bien étonné de trouver dans les œuvres de Gresset; ce qui pourtant ne justifie nullement le sarcasme très-déplacé de Voltaire :

Gresset, doué du double privilége
D'être au collége un bel-esprit mondain,
Et dans le monde un homme de collége.

Le Méchant, qui est bien un ouvrage du *monde*, ne sent pas trop l'homme de *collége;* et Gresset était alors répandu depuis longtemps dans la bonne compagnie de la cour ; ce qui ne veut pas dire qu'il n'y en eût pas aussi une très-bonne même au collége; et d'ailleurs, les jésuites passaient pour n'être que trop *hommes du monde*. On aperçoit cette prétention dans Bouhours : on ne la voit point dans l'auteur de *Vert-Vert*. Il vivait dans une société si renommée par les agréments de l'esprit, celle qu'on appelait *la Société du cabinet vert* (chez madame de Forcalquier), qu'on a prétendu qu'il en avait emprunté les traits les plus saillants de son *Méchant;* ce qui, même étant prouvé, ne prouverait rien contre l'auteur, car un poëte comique a droit de prendre partout.

Mais Gresset méconnut entièrement le caractère de son talent et la mesure de ses forces, quand ses succès le conduisirent au point de lui faire entreprendre une tragédie : il n'y a veine en lui qui tende au tragique. *Édouard III* est un roman sans vraisemblance, sans intérêt, sans aucune entente du théâtre. On ne sait ce que c'est qu'une Alzonde, reine d'Écosse, cachée et inconnue à la cour du roi d'Angleterre, où elle conspire contre lui : cela pourrait se supposer dans une ancienne cour d'Asie; à Londres, cela n'est qu'absurde. Rien n'est plus froid que l'amour d'Édouard pour la fille de son ministre Vorcestre, qui s'obstine à la lui refuser, sans qu'on sache trop pourquoi. Et ce Vorcestre, le principal personnage de la pièce, puisque son danger en fait tout l'intérêt, est un philosophe anglais, un moraliste dissertateur, c'est-à-dire ce qu'il y a de moins théâtral. Édouard, grand dans l'histoire, joue pendant cinq actes le rôle le plus plat, celui d'un roi dupe de tout ce qui l'entoure. Un traité sur le suicide, qui remplit la principale scène du quatrième acte, n'est pas plus tragique que le reste. C'est pourtant là qu'on trouve quelques endroits assez bien écrits, et qui ont une certaine force d'idées et d'expression, mais qui est celle d'une épître philosophique, et nullement celle de la tragédie. Le dénoûment, où Eugénie est empoisonnée par Alzonde, n'est qu'une très-maladroite copie du beau dénoûment d'*Inès;* attendu que personne n'a pu s'intéresser aux amours d'Édouard et d'Eugénie, au lieu qu'on s'intéresse beaucoup à ceux d'Inès et de D. Pèdre. Le style ne manque pas d'une sorte de noblesse; mais il est sec et glacé, coupé et sentencieux, souvent incorrect et vague. Ce roman dramatique, où tout est forcé, eut pourtant du succès dans sa nouveauté. Il en fut redevable à une espèce d'engouement qui commençait à naître pour tout ce qui avait la couleur anglaise, et qui fit réussir dans le même temps *Venise sauvée*, aussi oubliée aujourd'hui qu'*Édouard III;* mais surtout à la nouveauté d'un coup de théâtre, le premier en ce genre qu'on eût hasardé, et qui fut très-applaudi : c'est le coup de poignard dont Arondel frappe sur la scène un scélérat nommé Volfax, le complice de cette Alzonde, et l'ennemi de Vorcestre. Il y avait de la hardiesse dans ce moyen ; et si les ressorts de l'intrigue eussent été meilleurs, un homme qui, dans une cour où il est encore inconnu, poignarde un coupable, et se remet tranquillement entre les mains des gardes, prêt à rendre compte de ce qu'il vient de faire, pourrait produire un grand effet. Mais de la manière dont tout est disposé, il n'en résulte rien qu'un éclaircissement facile que tout le monde a prévu; et, au lieu que ce coup de théâtre, placé dans un troisième acte et dans un bon plan, pourrait nouer très-fortement l'intrigue,

il n'a lieu ici, à la fin du quatrième, que pour la dénouer tout de suite, comme Alexandre coupa le nœud gordien; et ce n'est pas ainsi qu'il faut couper le nœud d'un drame.

Vers la fin de sa vie, Gresset, qui vivait depuis trente ans dans l'oubli des Muses, dans l'exercice des devoirs de la religion et dans les jouissances tranquilles de l'amitié et de la société, se laissa tirer du fond de sa retraite d'Amiens pour venir à Paris, sur le brillant théâtre de l'Académie française, qui attirait alors tous les yeux. Il venait répondre, comme directeur choisi par le sort, à un nouveau membre de la compagnie : il aurait pu s'en dispenser, et céda mal à propos à une tentation dangereuse, celle de rajeunir une vieille réputation, dont lui-même semblait depuis si longtemps fort peu occupé. Il ne la soutint point du tout; et son discours parut d'autant plus mauvais, que le sujet promettait davantage : c'était l'influence des mœurs sur le langage, qui pouvait fournir un excellent discours, et même plus qu'un discours. Non-seulement Gresset ne saisit point son sujet, mais il manqua même aux convenances locales, qui ne permettaient pas de prendre dans une assemblée respectable le ton badin d'une scène de comédie, ni de descendre à des détails qui passeraient à peine dans une satire. On peut en juger par ce seul morceau :

« Quel étrange idiome est associé à nos mœurs par les délires du luxe, et par les variations des fantaisies dans les meubles, les habits, les coiffures, les *ragoûts*, les voitures! Quelle foule de termes *essentiels* depuis l'*ottomane* jusqu'à la *chiffonnière*, depuis le *frac* jusqu'au *caraco*, depuis les *baigneuses* jusqu'aux *iphigénies*, depuis le *cabriolet* jusqu'à la *désobligeante!* etc. »

On peut imaginer les murmures qui éclatèrent dans un public tel que celui qui se rassemblait aux séances académiques, et dans un temps où les bienséances de tout genre étaient encore un objet d'attention. Il était trop visible que l'orateur provincial se méprenait sur tout, et n'était plus au fait de rien. Qu'y a-t-il de commun entre le génie d'une langue et ces dénominations arbitraires de quelques objets d'un usage journalier? Qui peut ignorer que ce sont les ouvriers de luxe qui donnent des noms aux inventions successives de leur art? Est-ce chez les selliers et les marchandes de modes qu'il faut chercher les variations de notre idiome? Et qu'importe qu'on appelle aujourd'hui *caraco* ce qu'on appelait hier *pet-en-l'air?* L'un vaut bien l'autre. Les noms des modes en tout genre tiennent souvent à des événements du jour, et passent comme eux : c'est un artifice des marchands pour attirer et renouveler l'attention. Voltaire n'a pas dédaigné de rappeler dans son *Siècle de Louis XIV* l'origine de cette parure qu'on appelait *steinkerque*, parce qu'à cette journée fameuse les princes de Conti et de Vendôme avaient leur mouchoir passé autour de leur cou. Aujourd'hui un opéra, un *factum*, un charlatan, tout ce qui fait du bruit, crée des noms de tabatières et de bonnets. C'est une branche de l'industrie française, et nullement un objet de littérature ou de morale.

Quant aux expressions exagérées et précieuses dont Gresset parlait aussi, elles ne sont pas plus d'un temps que d'un autre : toujours elles ont été à l'usage de la multitude, et toujours on s'en est moqué, depuis Molière jusqu'à Vadé. Il y a d'ailleurs dans le langage journalier un genre d'exagération convenu, dont personne n'est dupe, et qui date de loin. Il y avait longtemps qu'on était *désolé de ne pas dîner avec vous*, quand Gresset s'avisa de s'en formaliser, et il aurait pu de même s'inscrire en faux contre *le très-humble serviteur*, quand on n'est ni *humble* ni *serviteur*, et surtout qu'on n'a point *l'honneur de l'être*.

Il eût été plus important et plus instructif d'examiner l'origine du style précieux, affecté, entortillé, si commun dans les écrivains de nos jours; de cette foule de termes abstraits, prodigués hors de propos, même dans les ouvrages de mérite, et qui ne servent qu'à hérisser et obscurcir le style; de cette profusion de mouvements oratoires et de figures outrées dans les plus petits sujets. Il convenait à un académicien de rechercher les causes de ces différents travers; et il n'était pas difficile de faire voir que le premier tenait à l'ambition d'avoir de l'esprit, devenue une épidémie universelle; le second, à l'affectation de l'esprit *philosophique*, devenu l'esprit dominant; le troisième, aux prétentions à la *sensibilité* en paroles, prétentions toujours plus prononcées à mesure que la chose devient plus rare; et c'est ainsi qu'il aurait pu rapprocher les mœurs et le langage, et embrasser leurs rapports.

J'ai cru devoir m'arrêter un peu sur les ouvrages de Gresset, et d'autant plus que cette même secte *philosophique* dont je viens de parler a mis la réputation de cet écrivain au rang de celles qu'elle voulait rabaisser. Mais ce n'est pas une de ces réputations qui dépendent du caprice, et ne résistent pas au temps. Ce n'est pas le nombre de ses écrits qui fait sa force, puisque, sur deux petits volumes, il y en a un qui est encore de trop; mais il a eu le cachet de l'originalité dans tout ce qui restera de lui. C'était un véritable talent né, et, n'en déplaise à Voltaire, dont les boutades ne sont pas une au-

torité, *le Méchant*, *Vert-Vert* et *la Chartreuse* vivront autant que la langue française.

SECTION IV. — *La Peinture, les Fastes, la Déclamation théâtrale.*

Un écrivain que nous retrouverons à l'article du théâtre, et qui, à force de faire de mauvais vers et de dire tout seul du bien de ses vers, finit par réunir aux ridicules d'un très-médiocre poëte ceux d'un métromane renforcé, Lemierre, trouva le moyen, en s'appuyant fort adroitement sur un poëte latin moderne qui lui fournissait les idées et les images, de faire un poëme sur *la Peinture*, dont la versification est généralement beaucoup plus passable que celle de ses tragédies, et de temps en temps beaucoup meilleure qu'à lui n'appartient. Il n'est pas le seul qui ait prouvé, par un exemple semblable, que les poëtes d'un rang subalterne peuvent, en traduisant, s'élever un peu au-dessus d'eux-mêmes : d'abord, parce que, dispensés de rien créer, ils peuvent mettre tous leurs soins à écrire; ensuite, parce qu'ils échappent à un danger beaucoup plus commun qu'on ne pense, celui d'exprimer mal ce qu'on a mal conçu.

L'auteur nous dit dans son avertissement :

« J'avais envie de traduire en vers le poëme de l'abbé de Marsy sur *la Peinture :* les beautés dont il est rempli font regretter qu'elles ne soient pas connues de tous les lecteurs. Mais les meilleures traductions ne sont guère que *les réverbérations* des ouvrages originaux.... Je me suis donc déterminé à commencer le mien, sans renoncer pourtant à profiter de tout ce qui m'avait frappé dans le poëte latin. »

Il est difficile d'en *profiter* davantage, car, en annonçant qu'il n'a pas voulu *traduire*, il traduit le plus souvent. Sa marche est exactement celle de l'abbé de Marsy : il traite, comme lui, du dessin, ensuite des couleurs, puis de l'invention, et de ce qu'on appelle la poésie d'un tableau; il donne les mêmes préceptes, et cite les mêmes exemples : les pensées, les transitions, les images sont presque partout celles du poëte latin; enfin, la version est souvent littérale dans des morceaux de quarante à cinquante vers. Voilà donc son poëme réduit à n'être presque, suivant les termes de l'auteur, qu'une *réverbération :* elle est souvent loin de remplacer la lumière; mais quelquefois elle jette des clartés assez vives, et même des lueurs brillantes.

Voici son exorde :

Je chante l'art *heureux* dont le *puissant* génie
Redonne à l'univers une nouvelle vie,
Qui, par l'accord charmant des couleurs et des traits,
Imite et *fait saillir* les formes des objets,
Et, prêtant à l'image une vive imposture,
Laisse hésiter notre œil entre elle et la nature.

Cet exorde est à lui; aussi est-il faible et vague. Deux épithètes dans le premier vers; *fait saillir les formes*, qui est beaucoup plus de la sculpture que de la peinture; la langueur du dernier vers, qui tient surtout à cette expression prosaïque, *laisse hésiter :* tout cela ne forme pas un début heureux. L'invocation est beaucoup meilleure : l'auteur a tiré un fort bon parti de l'histoire vraie ou fausse de Dibutade :

Toi qui, près d'une lampe et dans un jour obscur,
Vis les traits d'un amant vaciller sur le mur,
Palpitas et courus à cette image sombre,
Et de tes doigts légers traçant les bords de l'ombre,
Fixas avec transport sous ton œil captivé,
L'objet que dans ton cœur l'amour avait gravé;
C'est toi dont l'inventive et fidèle tendresse
Fit éclore autrefois le dessin dans la Grèce.
Du sein de ses déserts, lieux jadis renommés,
Où parmi les débris des palais consumés,
Sur les tronçons épars des colonnes rompues,
Les traces de ton nom sont encore aperçues :
Lève-toi, Dibutade, anime mes accents,
Embellis les leçons *éparses* dans mes chants;
Mets dans mes vers ce feu qui, sous ta main divine,
Fut d'un art enchanteur la première origine.

Il y a là ce dont l'auteur se piquait beaucoup, et ce qu'en effet il avait par moments, de la verve. *Mets dans mes vers ce feu* est pourtant une expression froide; mais c'est ici la seule : *les leçons éparses* sont une faute plus considérable, non pas parce que le mot *épars* se trouve trois vers plus haut, ce qui n'est qu'une négligence, mais parce qu'il est très-déplacé de dire que les leçons sont *éparses* dans un poëme essentiellement didactique.

L'abbé de Marsy commence par examiner les différents genres que le peintre peut choisir suivant le caractère de son génie.

Historiæ largos alter devectus ad amnes,
Confertas acies, pugnataque pingere gaudet
Prælia, combustas flammis populantibus arces,
Pallentesque nurus, pueros ante ora parentum
Dulcem exhalantes crudeli funere vitam.
Pingit oves alius, sata læta, virentia musco
Gramina; pendentes summa de rupe capellas,
Saltantes Dryadas, redeuntem ex urbe Neæram,
Et vacuam læto referentem vertice testam.

« L'un se plaît à puiser dans les sources abondantes de l'histoire; il aime à peindre les bataillons épais, les horreurs des combats, les murs ravagés par les feux dévorants, les épouses pâlissantes, et les enfants arrachés aux douceurs de la vie par un trépas cruel, sous les yeux de leurs parents. L'autre peint les troupeaux, les moissons riantes, la verdure des gazons, les chèvres suspendues dans le lointain sur le penchant d'une colline, les danses des Dryades, et la jeune Néæra revenant de la ville, et rapportant galement sur sa tête une cruche vide. »

Les vers de l'imitateur français n'ont, ce me semble, ni l'élégance, ni la précision du latin.

L'un, né pour moissonner dans les champs de l'histoire

Nous peindra les héros *courants* à la victoire,
Le front des *combattants*, leur choc impétueux,
Les coursiers *écumants*, la poussière, les feux,
Le vol du plomb rapide et plus prompt que la *flèche*,
Les remparts foudroyés, le vainqueur sur *la brèche*.
Un autre est attiré par de plus doux sujets :
Il aime à nous tracer de paisibles objets :
Il peint les bois, les prés, les ruisseaux, les campagnes,
Et les troupeaux errants au penchant des montagnes;
Sylvandre *ingénument* par Annette *agacé*,
Et la jeune laitière, *en jupon retroussé*,
Rapportant son pot vide, un bras passé dans l'anse,
Et de la ville aux champs retournant *en cadence*.

Ici les fautes sont de toute espèce. Jamais un peintre n'a imaginé de représenter *le vol du plomb rapide*, le vol des balles : on ne saurait peindre aux yeux ce que l'œil ne peut pas voir. Ces trois participes, *courants, combattants, écumants*, dont les deux derniers riment à l'hémistiche, et font un mauvais effet de tout point. Enfin, le poëte, au lieu de rendre le gracieux des vers latins, tombe dans le trivial, oubliant que son poëme est du genre noble; et *le jupon retroussé*, et *le pot vide*, et *le bras dans l'anse*, et Annette *retournant en cadence*, ne sont point du style naïf, mais du style bas. Je sais que Fontenelle disait que *le naïf n'était qu'une nuance du bas*[1]; mais Fontenelle faisait de petits axiomes très-subtilement erronés, pour justifier les défauts de ses vers. Il est très-faux que le naïf soit une *nuance du bas :* le naïf est une nuance du vrai, et c'en est la nuance la plus aimable; elle est entre le simple et le bas; elle ajoute à l'un, et le sépare de l'autre. Qui est plus naïf que la Fontaine dans ses vers? Et combien il est rare qu'il tombe dans le bas!

Je ne dis rien des rimes de *flèche* et de *brèche;* je les ai marquées comme étant du goût de l'auteur, qui semble chercher ces sortes de rimes comme d'autres les éviteraient.

Il suit le poëte latin pas à pas dans le portrait, dans la peinture à fresque, dans la miniature, dans le genre grotesque. Ce dernier morceau, très-pittoresque dans le latin, nous invite à nous y arrêter.

Ille Calotanæ referens deliria dextræ,
Personis tabulas amat exhilarare jocosis.
Nunc inducit anum, rigidis cui plurima sulcis
Ruga cavat frontem; gibboso lignea dorso
Capsa sedet; geminum poples sinuatur in arcum.
Ora tamen risus distendit ludicra mordax,
Risoresque suos prior irridere videtur.
Nunc fumosa refert silvestris tecta popinæ :
Rustica porrigitur nudo super assere cœna.
Insidet ille cado; tripodem premit ille salignum;
Imminet hic mensæ cubitis deflxus acutis.
Hic bibit, ille canit cum Phillide saltat Iolas,
Cumque suâ Lycidas Nisâ : dum raucus utrique
Dividit indocti Corydon modulamina plectri.

« Celui-là, nous retraçant les fantaisies de Callot, se plaît à égayer ses tableaux de personnages grotesques. Tantôt c'est une vieille au front sillonné de rides, courbant un dos bossu sous une hotte, et les deux genoux en arc, pliant sous le fardeau. Un rire malin ouvre sa large bouche, et la première elle semble se moquer de ceux qui se moquent d'elle. Tantôt c'est un cabaret de village, aux murs noircis par la fumée; un repas rustique, et servi sur des planches nues; les conviés sont assis, l'un sur un tonneau, l'autre sur un trépied; un autre s'avance sur la table, appuyé sur deux coudes pointus; celui-ci boit, celui-là chante; Iolas danse avec Philis, Lycidas avec sa Nise, tandis que l'enroué Corydon leur distribue des airs sous un archet grossier. »

Il s'en faut de tout que le français soit aussi riche en images; mais il est vif et rapide.

Là, le peintre joyeux, égayant son tableau,
De ses crayons badins, *dans ses* peintures vives,
Fait mouvoir plaisamment ses figures naïves.
Dans ce rustique enclos que de peuple dansant!
On va, l'on vient, l'on court, on se heurte en passant;
On joue, on chante, on rit, on boit sur la verdure;
Lise danse avec Blaise, Alain prend sa future;
Et le ménétrier, debout sur un tonneau,
Sous un archet *aigu* fait détonner Rameau.

Suivent des préceptes sur la disposition des figures, encore empruntés du latin. Mais il faut aussi voir l'auteur quand il lui arrive de marcher seul; et voici un morceau sur l'anatomie, qui est étrangement original :

Au temple d'Esculape une école est placée.
Au milieu de l'enceinte une table dressée
Étale un corps sans vie et soustrait au tombeau.
Ferrein observe *auprès;* la Mort tient le flambeau.
Le scalpel à la main, l'œil sur chaque vertèbre,
L'observateur pénètre, *avec sa clef funèbre*,
Les recoins de ce corps, *triste reste de nous*,
Objet défiguré, *dont l'être s'est dissous*,
Pur chef-d'œuvre des cieux quand l'âme *l'illumine*,
Vil néant quand ce feu *rejoint son origine*.
Tu frémis, jeune artiste! Ah! surmonte l'horreur
Que porte dans tes sens cet objet de terreur;
Et si ce n'est point là que l'homme entier s'enferme,
Si ton espoir s'étend au delà de ce terme,
Viens, reconnais encor jusque dans ces débris
Tout ce qu'au *sort humain tu dois mettre de prix.*
Ces tubes, ces leviers, organes de la vie,
Ce corps où la nature épuisa son génie,
Par elle fut construit dans un ordre si beau,
Que, même quand la mort l'a marqué de son sceau,
Tant qu'il n'est pas détruit dans son dernier atome,
Il sert *de base aux arts et de modèle à l'homme.*

Il n'y a personne qui ne s'aperçoive, au premier coup d'œil, combien tout cela est mal pensé et mal écrit. *La clef funèbre, les recoins de ce corps dont l'être s'est dissous*... l'âme qui *l'illumine*, et ce feu qui *rejoint son origine;* tout cela est du plus mau-

[1] On sait qu'une femme d'esprit, la marquise de Genlis, lui répondit : « Monsieur de Fontenelle, vous êtes bien excu« sable de méconnaître la seule espèce d'esprit qui vous ait « manqué. » C'était adoucir la vérité par un compliment très-fin. La vérité sévère dirait aujourd'hui que le naïf était le genre d'esprit le plus opposé à celui de Fontenelle, et qu'il lui en manquait bien d'autres, l'élévation, la force, le sentiment, etc.

vais goût. Mais ce qu'il y a de pis, c'est le défaut de sens, c'est la froide emphase de *ce prix du sort humain*, qui consiste à pouvoir être disséqué tant qu'on n'est pas pourri; avantage dont le poëte s'émerveille, comme s'il ne nous était pas commun avec les chiens et les chats, qui, dans ce sens, servent aussi de *base aux arts et de modèle à l'homme*. Vers aussi dénué de nombre que la pensée est dénuée de raison. Tout ce morceau va jusqu'au ridicule; mais nous en verrons qui compensent ces fautes, et qui ne méritent que des éloges; un, entre autres, où l'auteur a marché sans guide, et pourtant d'un pas ferme et hardi.

Les leçons sur le jeu des muscles, sur la légèreté des draperies, sont, il est vrai, de l'auteur latin, et Lemierre a transporté dans la description du Milon, ce chef-d'œuvre du Puget, une partie des traits dont l'abbé de Marsy peint le démoniaque de Raphaël.

Sic Raphael juvenem Stygii quem sæva tyranni
Vincla premunt, stimulisque urget ferus hostis acerbis,
Pinxit anhelanti similem; contenta rigescunt
Brachia, corda tument : hinc plurimus exstat et illinc
Musculus, ac multo coeuntibus agmine ramis,
Venarum implicitis tollit se silva lacertis.
Cætera conveniunt : pellis riget arida, crinis
Horret, hiant oculi, patulo stant guttura rictu :
Torquentur miseri vultus; clamare putares.

« Ainsi Raphaël a peint ce jeune homme enchaîné dans les liens du tyran des enfers, et pressé de son cruel aiguillon. Vous le voyez haletant, les bras roidis, la poitrine gonflée, les muscles saillants; vous distinguez sur son corps une forêt de veines qui se croisent et s'entrelacent en rameaux. Sa peau est desséchée, ses cheveux se hérissent, ses yeux sont fixes, sa bouche ouverte laisse voir son gosier, tout son visage exprime les convulsions de la souffrance; vous diriez qu'il crie. »

Milon entr'ouvre un chêne aussi vieux que la terre;
Mais l'arbre tout à coup se rejoint et l'enserre.
Un lion qui se dresse, et s'attache à son flanc,
De l'athlète entravé boit à loisir le sang.
Sur le marbre animé le Puget défigure
Tout le corps du lutteur sous les maux qu'il endure :
Ses cheveux sont dressés, ses membres sont roidis;
Vous reculez d'effroi, vous entendez ses cris.

L'imitateur, quoique élégant et précis, est encore ici beaucoup moins peintre que l'original. Mais, après l'avoir suivi dans l'étude du costume, des médailles, des antiques, il termine son premier chant par la traduction fidèle d'un fort bel épisode sur le sort de la peinture et de la sculpture chez les Romains, dans le temps de l'inondation des barbares; et, pour cette fois, il se soutient en présence de l'original.

Tempus erat quum regificos Pictura penates,
Et Sculptura soror fato meliore tenebant :
Utraque Romuleâ quondam regnabat in urbe.
Altera marmoreis cingebat compita signis,
Et Capitolinæ dabat olim numina rupi,
Clara deûm genitrix, latèque trementibus aureum
Monstrabat populis, quem fecerat ipsa, Tonantem.
Altera nobilium decorabat clara Quiritum
Atria, vel thermas, vel Circi immensa theatra;
Templa, deosque etiam pingens, aut Cæsaris ora,
Dis potiora ipsis, et primum numen in urbe.
Ast ubi barbaries, peregrino ex orbe profecta,
Numina sub templis, cives tumulavit in urbe,
Diffugêre deæ; laceras Pictura tabellas
Incensis rapuit laribus, fragmenta laboris
Exigua immensi; mutilas Sculptura columnas,
Semirutos portarum arcus, avulsaque fulcris
Signa, pedes partim, partim truncata lacertos,
Abstulit, et penitùs tellure recondidit imâ.
Indè tenebrosis latuêre recessibus ambæ,
Fornicibusque cavis, et adhuc sibi quæque superstes
In tumulis spirat, mutoque in marmore vivit.
Dum tumulos circum Michael studiosus oberrat,
Et veteris Romæ sublimen interrogat umbram,
Antiquæ pretiosa artis monumenta reportat.

« Il fut un temps qu'une destinée plus heureuse plaçait la Peinture et sa sœur la Sculpture dans les palais des rois : toutes deux régnèrent dans Rome. L'une prodiguait le marbre dans les places publiques, donnait des divinités au Capitole, et offrait au culte des peuples le Jupiter d'or qu'elle avait formé de ses mains. L'autre ornait les galeries des plus nobles citoyens, les bains, le Cirque, et ses théâtres immenses; elle peignait aussi les dieux, et César, plus grand que les dieux, et la première divinité de Rome. Mais, lorsque la barbarie, accourant du fond du Nord, eut enseveli les divinités sous leurs temples et les citoyens sous leurs remparts, ces deux déesses s'enfuirent, la Peinture sauvant des flammes ses tableaux à demi consumés, misérables restes d'un si grand travail; la Sculpture emportant ses colonnes brisées, ses arcs triomphaux à demi rompus, ses statues arrachées de leurs piédestaux, tronquées et mutilées. Ces monuments furent enfouis sous la terre, et les deux sœurs demeurèrent cachées dans de sombres retraites, et n'existèrent plus que sous des ruines et dans des tombeaux. C'est là que Michel-Ange alla les chercher; il erra autour de ces monuments, accompagné de la Méditation; il interrogea la grande ombre de Rome antique, et revint chargé des trésors de l'art. »

O temps! ô coup du sort! la Peinture autrefois,
La Sculpture sa sœur, habitaient près des rois :
Des Romains toutes deux furent longtemps l'idole.
L'une, de tous les dieux peuplant le Capitole,
Fit ployer le genou des crédules humains
Devant le Jupiter qu'avaient taillé ses mains.
L'autre orna ces palais, et ces bains qu'on renomme,
Des portraits de César, le premier dieu dans Rome.
Toutes deux triomphaient. Mais lorsqu'en d'autres temps
Rome eut tendu les mains aux fers de ses tyrans,
Quand le luxe en ses murs *eut creusé tant d'abîmes*,
Rome perdit les arts pour expier ses crimes.
Le Tibre, présageant son déplorable sort,
Vit l'orage de loin se former dans le Nord.
La Peinture et sa sœur, dans cette nuit fatale,
Pleurèrent leurs trésors foulés par le Vandale.
Tout fuit, tout disparut : l'une de ses tableaux,
Au travers de la flamme, emporta les lambeaux;
L'autre sous les remparts enfouit les statues,
Les vases mutilés, les colonnes rompues.
Ces restes précieux, au pillage arrachés,
Sous la terre longtemps demeurèrent cachés.
Michel-Ange accourut : il perça ce lieu sombre;
De la savante Rome il interrogea l'ombre;
Au flambeau de l'antique à demi consumé

Il alluma ce feu dont il fut animé.
De la perte des arts son pinceau nous console,
Et sur leur tombeau même il fonda leur école. »

Voilà des vers bien faits : il n'y en a qu'un qui fasse quelque peine, celui du luxe *qui creuse tant d'abîmes*. On ne saurait trop se garder, surtout dans un morceau d'effet, de ces phrases vagues qui ne sont qu'un remplissage : c'est énerver le style précisément lorsqu'il doit être ferme.

L'invocation au soleil, qui commence le second chant, est remplie de verve et d'élévation. Elle appartient à l'auteur, et c'est elle que j'avais indiquée ci-dessus.

Globe resplendissant, océan de lumière,
De vie et de chaleur source immense et première,
Qui lances tes rayons, par les plaines des airs,
De la hauteur des cieux aux profondeurs des mers,
Et seul fais circuler cette matière pure,
Cette séve de feu qui nourrit la nature;
Soleil, par tes rayons l'univers fécondé
Devant toi s'embellit, de splendeur inondé;
Le mouvement renaît, les distances, l'espace :
Tu te lèves, tout luit; tu nous fuis, tout s'efface.
Le poëte sans toi fait entendre ses vers;
Sans toi la voix d'Orphée a modulé des airs :
Le peintre ne peut rien qu'aux rayons de ta sphère.
Père de la chaleur, auteur de la lumière,
Sans les jets éclatants de tes feux répandus,
L'artiste, le tableau, l'art lui-même n'est plus.

Le morceau suivant sur la chimie, amené naturellement à propos de la composition des couleurs, fait le plus grand honneur au poëte, qui n'en doit rien encore à l'auteur latin ni à personne.

Il fallut séparer, il fallut réunir.
Le peintre à son secours te vit alors venir,
Science souveraine, ô Circé bienfaisante,
Qui sur l'être animé, le métal et la plante,
Règnes depuis Hermès, trois sceptres dans la main!
Tu soumets la nature, et fouilles dans son sein,
Interroges l'insecte, observes le fossile,
Divises par atome et repétris l'argile,
Recueilles tant d'esprits, de principes, de sels,
Des corps que tu dissous moteurs universels;
Distilles sur la flamme, en philtres salutaires,
Le suc de la ciguë et le sang des vipères;
Par un subtil agent réunis les métaux,
Dénatures leur être au creux de tes fourneaux;
Du mélange et du choc des sucs antipathiques
Fais éclore soudain des tonnerres magiques;
Imites le volcan qui mugit vers Enna,
Quand Typhon, s'agitant sous le poids de l'Etna,
Par la cime du mont qui le retient à peine,
Lance au ciel des rochers noircis par son haleine.

La difficulté ajoute au mérite, et les vers sont d'autant plus beaux, que les choses étaient moins faites pour les vers; et c'est ici que l'exemple qu'avait donné Voltaire, d'unir la physique et la poésie, a été suivi comme il devait l'être, sans gâter ni l'une ni l'autre. Rien n'est plus heureux que la manière dont le poëte a exprimé les trois règnes de la nature, comme on dit dans le langage de la science :

Qui sur l'être animé, le métal et la plante,
Règnes depuis Hermès, trois sceptres dans la main!

Et les explosions de l'Etna, comparées aux détonations du salpêtre, relèvent très-convenablement ce qu'il y a de didactique dans ce morceau. Si l'auteur eût écrit ainsi plus souvent, il serait fort au-dessus du médiocre. Mais un très-petit nombre de morceaux ne font pas le caractère général du style; et dans ce poëme même, qui est ce que l'auteur a le mieux écrit, il pèche encore très-souvent contre le goût, la correction et l'harmonie.

Nous le retrouvons sur les traces de l'abbé de Marsy, dans la description des couleurs dont la nature a varié ses ouvrages, et dans l'endroit où il parle du clavecin oculaire imaginé par le père Castel; invention qui ne valait guère la peine qu'on en parlât, puisqu'elle est aussi futile que pénible.

Dans le troisième chant, il est question d'animer les figures, de parvenir au rapport fidèle des sentiments avec les traits et les gestes. L'ouvrage latin, dont la distribution est la même, sans être marquée par aucune division de parties, traite aussi de cette théorie, et trace des règles générales, comme dans ces vers :

Lætitia ostendat frontem tranquilla serenam,
Ancipitem variamque Metus, Furor Iraque torvam;
Pallescat tacitâ Livor ferrugine; vultus
Efferat Ambitio; demittat lumina Mæror.

« Donne à la Joie tranquille un front serein, à la Crainte un visage égaré et incertain, à la Fureur, à la Colère, un air farouche. Mets la pâleur et la rouille livide sur le teint de l'Envie. Que l'Ambition élève ses regards; que la Tristesse baisse les yeux. »

Cet endroit est le seul où l'imitateur ait enchéri sur l'original, et l'ait, ce me semble, surpassé.

Peins sous un air pensif l'ardente Ambition;
Donne à l'Effroi l'œil trouble, et que son teint pâlisse;
Mets comme un double fond dans l'œil de l'Artifice;
Que le front de l'Espoir paraisse s'éclaircir;
Fais pétiller l'ardeur dans les yeux du Désir;
Compose le visage et l'air de l'Hypocrite;
Que l'œil de l'Envieux s'enfonce en son orbite;
Élève le sourcil de l'indomptable Orgueil;
Abaisse le regard de la Tristesse en deuil;
Peins la Colère en feu, la Surprise immobile,
Et la douce Innocence avec un front tranquille.

Je laisse de côté les préceptes sur la différence qui doit se trouver dans l'expression d'un même sentiment, suivant la différence des personnages; le tableau de la chute des Géants; l'énumération des plus illustres peintres qui composent les diverses écoles, parmi lesquels Berghem, le fameux paysagiste, a fourni au poëte français un des meilleurs morceaux de son ouvrage, et remarquable surtout par une couleur gracieuse qui est bien rarement celle de Lemierre. Tous ces objets sont communs en général aux deux auteurs, et nous mèneraient trop loin. J'ai parlé ailleurs de l'excellente allégorie de

l'ignorance. Mais j'avoue que je ne sais sur quoi Lemierre pouvait fonder son aversion pour les tableaux des martyrs exposés dans les églises, et la violente sortie dont ils sont l'occasion. Tout se réduit à cette proposition, qu'il ne faut pas représenter l'humanité souffrante; et je ne pense pas que ce soit là un principe dans les arts d'imitation : il y faut seulement, comme en tout, du choix et de la mesure; et l'on sait que nous avons des tableaux de ce genre qui sont au premier rang. Assurément le supplice de la croix est le premier des martyres; et quoi de plus beau que la descente de croix de Rubens!

On est encore plus fâché que l'auteur ait terminé son ouvrage par un morceau très-maladroitement ambitieux, et qui n'était qu'une déclamation ;

Moi-même, je le sens, ma voix s'est *renforcée*,
Des esprits plus subtils *montent à ma pensée*.
Mon sang s'est enflammé, plus rapide et *plus pur*,
Ou plutôt j'ai quitté ce vêtement obscur;
Ce corps mortel et vil a revêtu des ailes :
Je plane, je m'élève aux voûtes éternelles.
Déjà la terre au loin n'est plus qu'un point sous moi.
Génie, oui, d'un coup d'œil *tu m'égales à toi*.
Un foyer de lumière éclaire l'étendue.
Artiste, suis mon vol au-dessus de la nue.
Un feu pur dans l'éther jaillissant par éclats,
Trace en lettres de flamme : Invente, tu vivras.

On ne voit pas pourquoi la voix de l'auteur se *renforce* quand il n'a plus rien à dire; ce que c'est que des *esprits subtils* qui montent à la *pensée;* comment un *sang enflammé* devient *plus pur ;* comment, après avoir *quitté ce vêtement obscur* qui ne peut être que son corps, *il a revêtu des ailes ;* ce que veut dire *le génie*, qui l'*égale à lui d'un coup d'œil*, ni pourquoi il veut que l'*artiste suive son vol* pour apprendre à *inventer,* quand lui-même n'a rien *inventé*, et n'a fait que traduire Ce n'est pas là de la verve; c'est du phébus. Lemierre, qui a voulu imiter cet endroit où Horace se transforme en cygne (*Od.* II, 20),

Et album mutor in alitem, etc.,

ne s'est pas aperçu que ce qui est très-bien placé dans une ode ne l'est nullement à la fin d'un poëme; et l'on n'entend rien à cette étrange saillie, si ce n'est peut-être que Lemierre a voulu absolument se changer en cygne, parce que dans *la Dunciade* on l'avait changé en hibou.

Il y a une distance infinie entre ce poëme, malgré ses défauts, et celui des *Fastes*, qui n'est autre chose qu'un amas de mauvais vers, divisé en seize chants. C'était une véritable lubie de métromane, d'imaginer qu'il pouvait y avoir un poëme dans cet énorme fatras, sans plan, sans liaison, sans objet, sans imagination quelconque. Il n'y eut qu'une voix dans le public sur cette illisible rapsodie, au point que l'auteur lui-même, renonçant aux honneurs du poëme, demandait qu'on ne vît dans son ouvrage qu'un *Recueil de poésies fugitives :* c'était ses propres expressions. Mais quels sujets de poésie que le Landit, et la procession des huissiers, et les mascarades du faubourg Saint-Antoine, et cent autres objets pareils, mal cousus les uns au bout des autres! Chacun d'eux, il est vrai, pris à part, pourrait fournir quelques vers au talent qui les mettrait à leur place, car le talent peut tirer parti de tout; mais c'est ce talent même qui ne s'avisera jamais de prétendre faire un tout quelconque de ce qui n'offre en soi aucune connexion, et le plus souvent même peu d'agrément. Cette idée bizarre de Lemierre n'avait aucun rapport avec les *Fastes* d'Ovide; les cérémonies religieuses, rapprochées de leurs origines historiques ou fabuleuses, forment chez celui-ci un ensemble, un tableau de la religion des Romains, toujours liée à leur histoire. Il n'y a pas trace de ce projet dans l'auteur français : il prend seulement, selon sa fantaisie, les divers usages attachés à tel ou tel jour, de quelque nature qu'ils soient, comme on a fait un recueil d'estampes en découpures de tous *les cris de Paris*, et il met dans ses *Fastes* les joutes sur l'eau et la lanterne magique. C'est de celle-ci qu'il dit :

Opéra sur roulette, et qu'on porte à dos d'homme,
Où l'on voit par un trou les héros qu'on renomme.

Il y a une foule de vers du même goût, et en total la versification ne vaut pas mieux que le sujet : c'est tout dire. On y a distingué uniquement quelques vers sur un clair de lune, qui sont assez beaux pour qu'on soit étonné et même fâché de les trouver là.

Dorat, qui se représentera devant vous dans la poésie légère, la seule où il puisse avoir une petite place, avait encore bien moins de talent que Lemierre pour la poésie noble, et en général pour le style sérieux et soutenu, dans quelque genre que ce soit. Lemierre au moins, comme on l'a vu, s'élève quelquefois à la belle poésie, comme il a eu quelquefois le ton tragique dans plusieurs scènes de ses tragédies. Mais Dorat, absolument dépourvu d'idées et de liaison dans les idées; Dorat, qui avait essentiellement l'esprit frivole et le goût faux, et qu'une vie dissipée empêcha toujours de rien ajouter à ses premières études de collége, qui étaient très-peu de chose; Dorat, qui ne savait et ne pensait rien, n'a jamais pu soutenir aucun des genres qui demandent de l'acquis, du jugement et de la réflexion : et, hors l'épopée, il les essaya tous. Ses tragédies sont au-dessous de la critique, et assez oubliées pour

qu'on soit dispensé d'en parler : c'est la démence complète en action et en dialogue, hors quand il suivit le mieux qu'il put Métastase dans son *Régulus*[1], dont il ne fit pourtant qu'une pièce très-froide et très-mal construite, mais qui du moins, grâce au secours de l'original italien, ne tombe guère dans le ridicule ordinaire à l'auteur.

Ses comédies[2], à très-peu de chose près, ne sont ni mieux conçues ni mieux écrites. Ses fables sont peut-être ce qu'il à fait de plus mauvais, à raison de l'opposition formelle de ce genre à l'esprit de l'auteur, l'un demandant surtout du naturel et de la vérité, et l'autre étant presque toujours hors de la nature et du vrai. Ses romans sont au-dessous de ceux de Mouhy. *La Déclamation théâtrale* vaut mieux que tout cela. Ce poëme, en quatre chants, quoique faible et défectueux, n'est pas sans mérite, et c'est au moins ce qu'il a fait de plus passable dans le genre sérieux. Il n'était pas encore aussi gâté qu'il le fut depuis par les plates adulations de journal et de coterie, espèces de séductions dont il n'était que trop susceptible; car il ne faut pas douter que le caractère et les entours n'influent beaucoup en bien ou en mal sur le talent de l'écrivain : nous en avons une foule d'exemples. Dorat s'était borné d'abord à la déclamation tragique; et ce morceau, l'un des premiers qu'il publia dans sa jeunesse, avait donné des espérances : il y avait quelques endroits assez bien versifiés. Au bout de quelques années, il donna successivement trois chants nouveaux, *la Comédie, l'Opéra* et *la Danse;* et dès lors il aurait dû changer son titre, car, de tout cela l'on ne *déclame* proprement que la tragédie : mais il ne faut pas y regarder de si près avec Dorat. Il ne faut pas s'attendre non plus à trouver ici une disposition des parties bien entendue, ni l'élévation et la force des tableaux, ni la belle invention des épisodes : tout cela était trop au-dessus de lui. Il ne s'y est pas même généralement garanti de ses défauts accoutumés, le vide, le vague et le faux. Mais, dans les deux derniers chants, qui se rapprochaient davantage de ses goûts et de ses idées, *l'Opéra* et *la Danse,* on rencontrera des détails ingénieux, des peintures gracieuses et de fort jolis vers, entre autres, ceux où il décrit l'espèce de danse qu'on appelle *l'allemande,* que je cite ailleurs, et ceux-ci, qui ne sont pas moins bons :

> Et Jupiter lui-même, armé de son tonnerre,
> Se verrait dans sa gloire insulté du parterre,
> S'il venait, s'annonçant par un timbre argentin,
> Prononcer en fausset les arrêts du destin.

Mais si l'on veut ici même, dans un sujet où il pouvait se croire dispensé de *persifler,* des traces bien marquées de ce détestable goût dont il ne pouvait pas se défendre, il n'y a qu'à se rappeler des vers tels que ceux-ci :

> Et le parterre, enfin, renvoie avec justice
> *Ces petits vents honteux* souffler dans la coulisse.

Ces petits vents honteux, quand il s'agit des danseurs qui représentent mal les vents, ressemblent merveilleusement à ce vers de l'abbé de Beaugénie, si connu :

> Il semble que ce vent ait de la connaissance.
> (*Merc. gal.*)

Le chant de *la Tragédie* est celui où les fautes sont le plus choquantes : il s'y montre trop souvent étranger aux idées du sujet. Se douterait-on, par exemple, de ce qu'il a vu dans le rôle et la situation de Zaïre? Deux vers vous en instruiront ?

> Me rendrez-vous sensible aux larmes de Zaïre,
> Qui, d'un culte nouveau craignant l'austérité,
> Pleure au sein de son Dieu *l'amant qu'elle a quitté?*

Concevez ce que fait ici *l'austérité d'un culte nouveau,* et *Zaïre* qui *a quitté son amant!* Il faut avoir la tête bien remplie de cette phrase banale, d'*amant quitté,* aussi commune que la chose, pour l'appliquer à Zaïre et à Orosmane. Il suffirait d'un pareil trait pour juger l'esprit d'un auteur, et il en a dans tous ses écrits des milliers de cette espèce, qui sont pires que tous les solécismes et tous les barbarismes possibles; car ils prouvent que l'écrivain n'a rien pensé, rien vu, rien senti, ce qui est pis que d'ignorer la grammaire. On n'est pas plus barbare que Crébillon, et pourtant, quoique *méchant écrivain,* suivant le principe et les termes de Boileau, il aura toujours sa place parmi les hommes de génie, parce que son génie lui a fourni du tragique, et du grand tragique, et que le tragique lui a inspiré de beaux vers. Mais quel génie inspirait Dorat quand il a voulu nous peindre Ninias sortant du tombeau de Ninus? Tout ce qui a été au spectacle

[1] J'étais à la première représentation, qui eut peu de succès, et qui fut suivie de *la Feinte par amour,* qui en eut beaucoup. L'auteur crut pouvoir faire marcher l'une des deux pièces à la faveur de l'autre; mais bientôt on ne vint plus qu'à la petite, tant la première ennuyait, et l'on fut obligé de retirer *Régulus,* qui n'a jamais été repris. Je me souviendrai toujours de l'étonnement dont je fus frappé, quand j'entendis deux ou trois fois jusqu'à dix ou douze vers dans ce *Régulus,* qui étaient bien pensés; qui se suivaient, et même n'étaient pas mal écrits; ce que je ne croyais pas possible à l'auteur le plus déraisonnable et le plus décousu en vers comme en prose. Je n'avais pas le *Regolo* de Métastase présent à la mémoire, et je me disais : Si ces vers-là sont de Dorat, je ne sais plus où j'en suis. Je n'eus rien de plus pressé que d'ouvrir Métastase, et j'y retrouvai mot à mot ce qui m'avait étonné et avec raison, et cela me tranquillisa.

[2] On parlera dans la suite de *la Feinte par amour,* la seule qui soit restée, mais seulement au théâtre, comme bien d'autres petites pièces dont les auteurs sont à peine connus.

se retrace ici le grand acteur dans cet instant terrible où, venant de frapper sa mère sans la connaître, saisi d'un trouble involontaire, poursuivi par des cris plaintifs qu'il croit encore entendre, égaré, chancelant, il tombe sur une colonne du tombeau dont il sort, au bruit du tonnerre, et à la lueur des éclairs qui se réfléchissent sur son visage pâle et effrayé, et sur ses mains ensanglantées. Tel est le tableau dans l'optique théâtrale. Voici ce qu'il est dans les vers de Dorat :

> *Tel quelquefois* le Kain, dans sa fougue sublime,
> Sait *arracher la palme et ravir notre estime.*
> Combien j'aime à le voir, échevelé, *tremblant*,
> Du tombeau de Ninus *s'élancer* tout sanglant,
> Pousser du *désespoir* les cris sourds et funèbres,
> S'agiter, se heurter à travers les ténèbres !...

L'auteur n'aimait pas le Kain, ce qui était tout simple, car le Kain n'aimait pas ses tragédies ; et c'est ce qui peut seul expliquer ces mots, *tel quelquefois le Kain*, qui, pour restreindre l'éloge, offensent l'oreille autant que la vérité. Je passe sur cette *fougue qui arrache la palme et ravit notre estime ;* c'est bien de cela qu'il s'agit ici ! C'est là le vague et le vide dont je parlais tout à l'heure ; et voici le faux et l'excès du faux. Comment Ninias peut-il *s'élancer en tremblant ?* Il est si loin de *s'élancer*, qu'il ne saurait se soutenir. Comment peut-il *pousser les cris du désespoir* quand il n'est nullement *au désespoir*, et qu'il se demande à lui-même d'où lui vient l'espèce d'horreur qu'il éprouve ? Où sont ces *cris sourds et funèbres* qu'apparemment Dorat avait seul entendus, quand Ninias peut à peine respirer, et qu'il se contente de dire d'une voix étouffée : *Ciel ! où suis-je ?* Et Ninias qui *s'agite et se heurte !* y a-t-il là un seul mot qui ne soit un contre-sens ? Je ne m'étonne pas si Dorat disait que *Sémiramis* était *une tragédie ennuyeuse :* ne l'avait-il pas bien vue et bien écoutée, ainsi que *Zaïre ?* Et c'est ainsi qu'il voyait, qu'il écoutait, qu'il sentait, qu'il peignait. Je ne crois pas qu'il ait jamais existé un être plus froid, un esprit plus étourdi : aussi parlait-il sans cesse de *sensibilité*.

SECTION V. — *Les Saisons, l'Agriculture.*

Le premier de ses deux poëmes essuya beaucoup de critiques dans sa naissance ; il n'a même jamais eu un succès de vogue, et a encore beaucoup de détracteurs, mais il a été et est encore généralement lu, ce qui est la première réponse à toutes les censures. Il a été très-souvent réimprimé, ce qui justifie les suffrages que lui ont accordés les connaisseurs. Il avait été annoncé et loué depuis longtemps dans les sociétés ; et il est d'autant plus rare qu'on se trouve au niveau d'une haute opinion, que la plupart des lecteurs sont disposés dès lors à vous mettre au-dessous. D'ailleurs, l'ouvrage s'élevait de lui-même au-dessus de la foule, et n'avait point le droit de jouir de cette paix profonde où reposent, en vertu d'une convention tacite et très-scrupuleusement observée, tous les ouvrages médiocres dont les auteurs goûtent d'ordinaire un repos égal à celui où ils laissent leurs lecteurs.

On commença, vers le milieu de ce siècle, à aimer les vers, en général, beaucoup moins qu'on ne les aimait dans le précédent ; ce qui doit arriver quand le goût des beaux-arts s'affaiblit par la satiété et l'inconstance, et que l'amour des sciences exactes et physiques offre l'attrait d'une nouveauté, et s'augmente avec leurs progrès. Il y eut ici quelque chose de plus : l'esprit *philosophique*, dont le caractère impérieux, jaloux et contempteur, s'annonçait dès sa naissance, déclara la guerre à la poésie, et profita des exemples qu'on avait déjà donnés, de combattre les talents par des systèmes, et d'anéantir les arts de l'imagination par une analyse sophistique. Déjà la Mothe avait voulu qu'on fît des tragédies en prose et des vers sans rimes. Fontenelle, Trublet, Marivaux, Duclos, et même un Montesquieu et un Buffon, prirent une autre tournure pour faire tomber la gloire poétique, qui les importunait ; car la supériorité ne met pas toujours à l'abri de ces travers de l'amour-propre. Montesquieu, par exemple, traita la poésie (dans ses *Lettres persanes*) comme une ennemie de la raison, et n'excepta de la réprobation qu'il prononçait contre tous les poëtes que les seuls poëtes dramatiques. Buffon [1] et tous les autres n'allèrent pas jusque-là ; mais ils soutinrent que la meilleure poésie était toujours très-inférieure à la bonne prose, parce que celle-ci disait toujours tout ce qu'elle voulait, et que l'autre ne le pouvait pas, étant toujours gênée par la mesure et la rime. Tous ces hommes, qui avaient plus ou moins de succès en prose, s'accordaient donc à faire très-peu de cas de la poésie, et à la regarder comme un joli babil qui avait eu son temps, mais qui devait faire place au langage de la

[1] Quoique toutes ces folies paradoxales fussent tombées depuis longtemps, ceux qui les avaient adoptées par un intérêt d'amour-propre n'y renoncèrent pas, et j'ai vu en 1780 le respectable vieillard Buffon soutenir très-affirmativement que les plus beaux vers étaient remplis de fautes, et n'approchaient pas de la perfection de la bonne prose. Il ne craignit pas de prendre pour exemple les vers d'*Athalie*, et fit une critique détaillée du commencement de la première scène. Tout ce qu'il dit était d'un homme si étranger aux premières notions de la poésie, aux procédés les plus connus de la versification, qu'il n'eût pas été possible de lui répondre sans l'humilier ; ce qui eût été un très-grand tort, quand même il ne m'eût pas honoré de quelque amitié. Je gardai donc le silence, honteux de voir à quel point un homme tel que lui pouvait se compromettre devant beaucoup de témoins, en s'exposant à parler de ce qu'il n'entendait pas.

raison. Ils soutenaient leurs prétentions au point de dire habituellement, quand ils daignaient faire grâce à un ouvrage en vers : *Cela est beau comme de la prose.* C'était la phrase de Duclos, et Duclos s'appela un moment le plus bel esprit de la France. L'autorité de ces noms, dont plusieurs étaient célèbres, leur ascendant sur les sociétés où ils parlaient haut, et surtout le goût du paradoxe, qui prenait déjà faveur, pouvaient rendre celui-là d'autant plus contagieux que le nombre et l'éclat des talents n'étaient pas alors, à beaucoup près, du côté des poëtes. Rousseau, mort en 1741, avait longtemps survécu à son génie; Crébillon écrivait trop mal pour être le champion des Muses; Racine le fils gardait le silence depuis son poëme de *la Religion*, et le Franc depuis sa *Didon;* et ces deux écrivains n'étaient pas, d'ailleurs, en première ligne. Gresset montrait un grand talent, mais ce n'était pas dans la grande poésie. Voltaire seul, pendant une assez longue période de temps, représenta la poésie française, et lui seul aussi la soutint. Il l'aimait trop et avec trop d'intérêt pour la sacrifier à la *philosophie;* et c'était peut-être le seul sacrifice qu'il n'eût pas fait. Il se moqua de ces vanités systématiques, qui ne purent tenir contre ses écrits ni contre le bruit continuel de sa gloire. Voltaire allait toujours grandissant, et tous ces prosateurs, qui avaient occupé le public un moment, s'éclipsaient plus ou moins devant lui. Pour Montesquieu et Buffon, leur renommée était entière, mais moins populaire que la sienne. Il ne cessa de jurer par Racine et Boileau; il couvrit la poésie de tout l'éclat qui rejaillissait encore sur elle du beau siècle de Louis XIV. Il fit sentir la différence entre des sciences que tout le monde peut apprendre, et des talents qui sont des dons particuliers de la nature, et, reconnu pour excellent prosateur, il se prosterna toujours devant la poésie. Ce fut sans doute pour opposer plaisanterie à plaisanterie qu'il avait coutume de dire, *Je ne fais à présent que de la vile prose :* ce qui valait bien *les vers beaux comme de la prose* du bel-esprit Duclos. Mais il parlait très-sérieusement quand il insistait sur l'inestimable avantage de l'harmonie, qui se grave dans la mémoire, et qui, s'emparant de l'oreille, s'ouvre le chemin du cœur.

Le sophisme de ces détracteurs consistait en ce qu'ils prenaient pour l'essence de la poésie ce qui n'en était qu'une des difficultés qu'elle est indispensablement tenue de surmonter, sous peine de n'être plus de la poésie. Il est bien vrai que la mesure et la rime sont une gêne; mais c'est précisément le triomphe de l'art, qu'elle disparaisse dans les vers bien faits; et celui qui n'avouerait pas qu'on ne s'en aperçoit point chez les bons versificateurs, et particulièrement dans Racine et Despréaux, ne mériterait pas qu'on lui répondît; car apparemment il ne serait pas à portée d'entendre la preuve, et leurs ouvrages en sont une suffisante pour tous les bons juges.

La prodigieuse quantité de vers dont nous sommes inondés depuis cinquante ans suffirait aussi, je l'avoue, pour produire le dégoût, si les vrais amateurs de la belle poésie ne mettaient dans leurs lectures un choix très-sévère. Mais ils n'ont besoin que de lire une page pour voir d'abord si l'homme qui veut être poëte est né pour en parler la langue, s'il a conçu sa pensée en vers, s'il ne tourne pas autour des idées d'autrui ou autour des siennes, si sa phrase est pleine et précise, et si le jugement de son oreille lui apprend à flatter celle du lecteur. Voilà d'abord ce qui doit se trouver dans tout ouvrage en vers indépendamment du degré de génie où peut le placer ensuite l'invention et l'effet. Or, vingt ou trente vers suffisent ordinairement au connaisseur pour l'avertir s'il trouvera toutes ces conditions remplies : aussi lui arrive-t-il souvent de ne pas aller plus loin. Qu'arrive-t-il, au contraire, à cette foule de lecteurs frivoles qui parcourent par désœuvrement ou par air toutes les brochures nouvelles? Ils lisent tous les jours des vers faibles et vagues, qui malheureusement ne sont pas ridicules, et à la longue ils s'ennuient par instinct. Les voilà rassasiés; et lorsque ensuite il leur tombe entre les mains un ouvrage écrit en beaux vers, mais dont le sujet, n'attachant point la curiosité, ne peut vaincre tout à fait l'impression que fait après un certain temps l'espèce d'uniformité du rhythme alexandrin, ils sont tout étonnés de ne pouvoir lire un volume de vers comme ils liraient une tragédie ou un roman. C'est là surtout le reproche qu'on a fait aux *Saisons;* mais il n'est pas juste, et prouve seulement que ceux qui le font goûtent peu les vers, et sont peu compétents pour en juger; car, toutes les fois qu'un poëte peut vous promettre qu'en ouvrant son livre partout où vous voudrez, vous lirez de suite cent vers avec le plaisir de les trouver bien faits, vous devez être content de lui, et il peut l'être lui-même.

Ne pourrait-on pas demander d'ailleurs s'il est bien vrai qu'il faille d'ordinaire lire de suite un long ouvrage en vers, quand ce n'est pas un ouvrage de théâtre? Est-ce ainsi, par exemple, qu'on doit lire, je ne dis pas seulement *la Henriade*, qu'on a tant attaquée sous ce rapport, mais les poëmes anciens ou étrangers, écrits dans des langues plus favorables que la nôtre à la versification? Le plaisir que vous procurent l'harmonie et le sentiment de la difficulté continuellement vaincue n'est-il pas de ces

sensations vives, délicates, et même voluptueuses, qui s'émoussent aisément, et vous fatiguent un peu si vous les prolongez trop? Les spectacles qui remuent fortement les passions vous arrachent à vous-même, et ne vous permettent ni le dégoût ni l'ennui. Mais les arts qui ne produisent sur l'âme que des émotions douces par l'organe de l'oreille peuvent-ils vous fixer aussi longtemps? Je ne le crois pas : jugez-en par la musique. On peut en faire quelques heures de suite, quand on est soutenu par le plaisir de travailler et d'apprendre; mais quel homme de bonne foi pourra promettre d'entendre la plus belle musique de concert, deux ou trois heures de suite, avec une attention continue? On sait comment les Italiens, peuple si sensible, écoutent leurs opéras : redevables à leur climat, et à leur caractère, d'émotions plus vives que les nôtres, ils se passionnent pour une ariette avec tant de violence, qu'il leur faut de longs intervalles pour se reposer; et l'on sait que leur spectacle, qui est trop long, ne les occupe jamais que par moments, et n'est d'ailleurs qu'un rendez-vous général. Le nôtre, qui ne dure guère que trois heures, et qui joint quelquefois à des scènes touchantes de très-beaux morceaux de chant, qui rassemble ce que l'optique et la danse ont de plus séduisant, peut-il se vanter d'avoir des amateurs assez déterminés pour y donner toute leur attention? N'est-ce pas même à force de distractions qu'on y reste jusqu'au bout? Est-il un instrument si beau qui ne lasse un peu au bout d'une demi-heure? Il est vrai que la musique produit quelquefois de grands effets, mais c'est quand ils sont momentanés; et Timothée, qui, en passant d'un mode à l'autre, fit d'abord pleurer Alexandre, et ensuite le fit courir aux armes, sûrement ne joua pas longtemps.

Qu'un homme occupé d'idées tristes se promène dans une campagne, et qu'il entende tout à coup le son d'une flûte venant d'un coteau voisin, sa rêverie sera d'abord agréablement interrompue; il se saura gré de cette distraction, marchera vers l'endroit d'où viennent à son oreille les modulations qui le flattent; il s'assiéra dans le voisinage; et pour peu que l'air qu'il entend ait de rapport avec ce qu'il éprouve, ou qu'il imagine en apercevoir, il laissera couler quelques larmes : ce moment sera le triomphe de l'harmonie, mais il sera court; et l'homme triste, quoique soulagé, se lèvera bientôt, et reprendra sa rêverie et sa douleur.

Peut-être, toutes les fois que nous ouvrons un livre de pur agrément, ne devons-nous guère en attendre plus que de la flûte du berger; et il n'y a que les ouvrages faits pour instruire beaucoup ou émouvoir puissamment, tels, par exemple, que l'histoire, la philosophie ou la tragédie, dont la lecture puisse s'emparer entièrement de notre esprit et de notre âme. Que l'homme de goût, l'homme sensible à la poésie, prenne ce poëme des *Saisons* qui a occasionné ces réflexions, à quelque endroit qu'il s'arrête, il rencontrera, ou les détails charmants de la nature pittoresque, décrits avec une pompe qui ne dégénère jamais en luxe, ou les teintes d'une mélancolie aimable et réfléchissante, qui attache des idées, des souvenirs et des sentiments à tous les objets; il entendra tour à tour, ou la voix imposante du chantre inspiré qui célèbre les merveilles de la nature, ou la voix douce et instructive du solitaire attendri qui s'entretient de son bonheur et désire celui des autres.

Quoi de plus noble que cette invocation qui suit l'exorde du premier chant?

Arbitre des destins, maître des éléments,
Toi dont la volonté créa l'ordre et le temps,
Tu prodiguas tes dons sur ce globe d'argile,
Et ta bonté pour nous décora notre asile.
Mais l'homme a négligé les présents de tes mains :
Je viens de leur richesse avertir les humains,
Des plaisirs faits pour eux leur tracer la peinture, etc.

Vous apercevez d'abord une main sûre : rien de vague, rien d'embarrassé, rien de pénible; une propriété des termes, tous choisis, qui gagnent, par leur combinaison et leur enchaînement; un intérêt de style qui réside toujours dans des tournures faciles et naturelles et jamais dans cet entassement de figures triviales ou forcées, ressource des écrivains froids et stériles, qui, ne trouvant point dans leur âme les mouvements spontanés qui animent la composition, cherchent à s'échauffer par des efforts et des secousses.

Si l'on cherche un exemple d'harmonie imitative, on trouvera peu après des vers qui en prouvent une connaissance réfléchie; et il y en a nombre de pareils.

Neptune a soulevé ses plaines turbulentes :
La mer tombe et bondit sur ses rives tremblantes;
Elle remonte, gronde, et ses coups redoublés
Font retentir l'abîme et les monts ébranlés.

La mer tombe et bondit... elle remonte, gronde.... Ces deux hémistiches ne font-ils pas entendre le bruit du flot qui heurte le rivage, ou qui est refoulé vers la haute mer? Et quel heureux choix de mots neufs, sans être recherchés!

Veut-on des traits d'une imagination poétique, ils s'offrent en foule :

La tulipe orgueilleuse étalant ses couleurs;
Le narcisse courbé sur sa tige flottante,
Et qui semble chercher son image inconstante;
L'hyacinthe azuré qui ne vit qu'un moment,
Des regrets d'Apollon fragile monument, etc.

Voilà du vrai coloris, et non pas de ces images fastidieusement rebattues, de ces phrases précieuses et maniérées qu'on appelle *de la fraîcheur*, et qui ne sont qu'un vermillon de toilette grossièrement délayé.

Quant aux réflexions intéressantes et aux contrastes ménagés avec art, il y en a partout, mais principalement dans le chant de l'Hiver, le plus varié des quatre, parce que le poëte nous transporte de la campagne à la ville, et peint l'une et l'autre de couleurs également riches et vraies. Mais c'est surtout dans le chant de l'Été, et singulièrement dans la description de la zone torride, que l'auteur a répandu toutes les richesses de la poésie descriptive, et s'élève jusqu'au sublime, comme dans les deux vers qui terminent ce dernier morceau, l'un des plus magnifiques de notre langue :

> Tout est morne, brûlant, tranquille, et la lumière
> Est seule en mouvement dans la nature entière.

On a reproché à l'auteur d'avoir une versification moins variée que celle du traducteur des *Géorgiques*, et il est vrai que celui-ci excelle en cette partie. Mais n'est-il pas juste de se souvenir qu'il était soutenu par le plus parfait de tous les modèles? M. l'abbé Delille, l'un de nos meilleurs versificateurs, paraît s'être particulièrement occupé de maîtriser notre vers alexandrin par le travail des constructions et des tournures, et de lui donner un mouvement aussi diversifié qu'il soit possible. C'est là comme le cachet de son talent : et qui peut douter que ce travail heureux ne soit la suite naturelle d'une longue et pénible lutte contre la perfection de Virgile, le plus grand maître de l'harmonie poétique? C'est un très-grand avantage pour le talent, de n'avoir qu'un seul objet, la versification. J'avouerai donc qu'en cette partie M. l'abbé Delille l'emporte à quelques égards sur l'auteur des *Saisons;* mais en laissant même à part le mérite de la création, que le traducteur de Virgile n'a pas porté assez loin, dans ses *Jardins*, pour qu'il soit permis de le juger sur une esquisse qui ne se soutient que par le brillant des détails [1], il me semble que M. de Saint-Lambert compense, même dans le style seul, cette infériorité d'art par d'autres avantages. Je n'ai assurément et ne puis avoir d'autre but que de rendre une égale justice à des mérites différents, puisque je fais de tout temps profession d'aimer et d'estimer le talent et la personne des deux écrivains dont il s'agit; et j'en donne une preuve en faisant ici exception, pour eux seuls, à la loi que je me suis imposée jusqu'ici de ne point parler des auteurs vivants. Ainsi, je ne croirai ni flatter l'un, ni blesser l'autre, en avouant que la manière de M. de Saint-Lambert me paraît plus grande et plus élevée, en un mot, plus analogue à ce qu'on appelle *le style sublime;* j'entends surtout celui des images, qui tient une si grande place dans le genre descriptif. Je citerai, par exemple, ces deux vers :

> L'Orellane et l'Indus, le Gange et le Zaïre,
> Repoussent l'Océan, qui gronde et se retire.

Ces deux vers sont du vrai sublime, comme les deux que j'ai cités ci-dessus. J'ai entendu vingt fois des morceaux de différents ouvrages que le traducteur des *Géorgiques* achève actuellement : ils sont brillants d'élégance, et piquants de variété; mais je n'y ai rien vu qui soit du même ordre de beauté que les vers qu'on vient de lire : et en général ce qui fait le caractère de sa composition n'est pas ce qui est à la fois simple et grand; c'est la vivacité des mouvements du style, et l'effet du mécanisme des vers. *Cuique suum.*

J'avouerai avec la même franchise, et pour rendre hommage à la vérité, que la seule chose qui manque aux *Saisons*, c'est une sorte d'élan et de jet, et pour ainsi dire ce feu central qui doit échauffer l'ensemble d'un poëme descriptif, pour suppléer un peu à cet intérêt d'action qui soutient d'autres sujets; et j'observerai en même temps qu'ici le travail et le temps, qui ont bien servi le traducteur des *Géorgiques*, ont nui peut-être à l'auteur des *Saisons*. L'un, ayant dans ses mains un tout parfaitement conçu, s'est occupé quinze ans de suite au fini des détails; l'autre, distrait d'ailleurs par d'autres occupations, a passé trente ans à polir chaque morceau de son ouvrage; ce qui a dû refroidir un peu la conception de l'ensemble. Mais remarquons aussi que cette conception n'a jamais été aussi heureuse et aussi soutenue dans aucun des poëmes de ce genre que dans celui de Virgile, qui en est le chef-d'œuvre. Si l'on peut désirer à cet égard quelque chose dans *les Saisons* françaises, combien il manque davantage à celles de Thompson, qui ne sait proprement que décrire, à *l'Agriculture* de Rosset, aux *Mois* de Roucher! Et pourtant ce sont des hommes de talent, et leurs ouvrages ont du mérite. Celui de M. de Saint-Lambert sera toujours, par la beauté du langage et la pureté du goût, un de ceux qui depuis *la Henriade*, ont fait le plus d'honneur à notre langue.

[1] Il faut attendre deux autres ouvrages qu'il nous promet, un poëme sur *l'Imagination* et un sur *les Géorgiques françaises* *, qu'il aura sans doute travaillés davantage en raison des sujets; et il convenait à celui qui a si bien traduit Virgile de se mesurer contre lui.

* Voyez ces deux poëmes dans la belle édition des *Œuvres de Delille*, publiée en un seul volume; Paris, Lefèvre, 1833, grand in-8°.

Le poëme de *l'Agriculture* fut composé dans le temps de la guerre de 1741, des victoires de Louis XV en Flandre, et de la paix qui les suivit : c'est ce que l'auteur nous apprend dans un discours préliminaire. Il observe qu'alors il n'avait encore paru parmi nous aucun ouvrage en vers sur l'agriculture. Mais, dans l'intervalle écoulé entre la composition du poëme et sa publication, nous avons eu une foule d'écrits sur l'économie rurale ; et enfin la poésie même s'est réconciliée avec la langue géorgique, qui semblait jusque-là lui avoir été étrangère. L'auteur fait à peine mention de celui à qui nous avons eu cette obligation, M. l'abbé Delille, sous prétexte qu'il n'est que traducteur. Mais le mérite de la difficulté vaincue n'est peut-être pas moindre, en faisant passer du latin en français les détails des travaux rustiques, qu'en les faisant entrer dans un ouvrage original ; et si le traducteur est autorisé à oser davantage, pour se conformer à la fidélité d'une version et à l'esprit de son auteur, cette hardiesse même ne laisse pas d'être difficile et hasardeuse quand c'est Virgile qu'on traduit. Dans les deux cas, il faut dompter notre langue poétique et la forcer à recevoir une foule d'expressions dont elle avait été longtemps effarouchée.

Rosset ne fait pas plus d'attention aux *Saisons*, qui ne sont pas, dit-il, *un ouvrage didactique*. Non sans doute ; et Rosset est peut-être le premier qui ait conçu le projet de renfermer en six livres, qu'il appelle chants, tous les préceptes de la culture des terres et toutes les opérations rurales, depuis les semailles jusqu'à la basse-cour, sans relever son ouvrage par aucun trait d'imagination, par aucun épisode. On ne conçoit pas les motifs d'un plan si peu avantageux, et l'auteur n'en donne aucune raison. C'est une belle entreprise que de nous donner des Géorgiques françaises ; mais celles de Virgile se distinguent surtout par le choix des épisodes et par la sage distribution des ornements, et je ne doute pas que notre Delille ne l'imite aussi en cette partie. Rosset a pris une route différente ; et quand on ne met point d'imagination dans un ouvrage qui en comporte, c'est qu'apparemment on n'en a pas.

Je croirais même, en me fondant sur la différence des langues, que des *Géorgiques françaises* exigeraient encore plus d'ornements que celles de Virgile. Il faudrait aux tableaux purement rustiques, dont le fond est le moins noble et le moins attachant, joindre tour à tour des traits de sentiment, d'imagination ou de morale, nécessaires pour racheter la sécheresse du didactique dans notre idiome, qui n'a pas le nombre et la variété du latin. Les fables anciennes, toujours agréables quand elles sont choisies par le goût et rajeunies par le style, le contraste des mœurs et des idées de la ville et de la campagne, que l'on aimera toujours à voir revenir quand il sera tracé comme dans le morceau charmant de Virgile, *O fortunatos!* sont les ressources naturelles d'un pareil sujet. Rosset a borné son ambition à rendre en vers français tous les travaux champêtres ; et, dans plus d'un endroit, il s'en est tiré avec succès, et a surmonté la difficulté. On trouve chez lui des morceaux très-bien écrits, des vers très-bien tournés. La diction est en général assez correcte, mais elle manque trop souvent d'élégance, de rhythme et de poésie : tout est précepte ou description, et souvent en prose rimée, en prose sèche ou dure. Cette monotonie serait peu supportable même dans un ouvrage fort court ; combien l'est-elle moins dans un poëme en six chants ! Je prendrai les morceaux qui m'ont paru les meilleurs, et quelques autres indiqueront les défauts qui dominent le plus dans le style. Voyons, par exemple, si le début est fait pour en donner une idée avantageuse :

> Je chante les travaux réglés par les saisons,
> L'art qui force la terre à donner les moissons,
> Qui rend la vigne, l'arbre et les prés plus fertiles,
> Et qui nous asservit tant d'animaux utiles.
> A chanter nos vrais biens, la culture et ses lois,
> Louis et la patrie encouragent ma voix.

Ces vers sont corrects et précis ; mais ici la précision n'est que sécheresse, et la correction est prosaïque. Boileau a dit :

> Que le début soit simple, et n'ait rien d'affecté.

Mais il ne faut pas pour cela qu'il soit dénué de nombre et d'élégance. Deux rimes en épithète dans les six premiers vers, et une épithète aussi froide que celle des *animaux utiles*, qui devaient fournir un vers intéressant : tout cela ne ressemble point à la poésie. Il y en a dans le morceau suivant :

> Sourdes divinités, insensibles idoles,
> Mes chants n'empruntent rien de vos secours frivoles.
> Astres qui nous marquez les saisons et les ans,
> Le Dieu qui vous conduit nous donne leurs présents.
> Les épis, sans Cérès, dans les sillons jaunissent ;
> Les raisins, sans Bacchus, sous le pampre noircissent.
> De Pan et d'Apollon les fabuleux troupeaux
> N'ont point des immortels entendu les pipeaux.
> L'olive ne doit point aux leçons de Minerve
> Le soin qui la cultive, et l'art qui la conserve.
> Neptune est un vain nom, et le coursier ardent,
> Ne fut point enfanté d'un coup de son trident.

Ces vers ont tout le mérite qui manquait aux précédents ; ils sont vraiment poétiques. L'auteur ne pouvait pas annoncer par des tournures plus heureuses qu'il excluait les fables anciennes du plan de son ouvrage : mais il valait mieux s'en servir. Au lieu d'un

seul morceau que cette exclusion lui a fourni, l'usage de la mythologie lui en offrait vingt qui se présentaient d'eux-mêmes dans son sujet, et l'auraient enrichi. Croit-on que la querelle de Neptune et de Minerve, et l'origine fabuleuse du cheval et de l'olivier, n'eussent pas figuré très-heureusement dans un poëme sur l'agriculture? Ces fables sont très-connues; mais elles n'ont été traitées par aucun des maîtres de la poésie française, et c'était encore un avantage.

L'application de l'astronomie à l'agriculture était susceptible de détails riches et brillants. L'auteur ne paraît pas en avoir tiré parti.

La culture aux humains montra l'astronomie.
Des plaines de Babel les premiers habitants,
Pasteurs de leurs troupeaux, laboureurs de leurs champs,
Pour rendre, *à leurs désirs*, la terre plus féconde,
Tournèrent leurs regards vers les pôles du monde.
L'astre brillant du jour gouverna les saisons;
Tour à tour il régna dans ses douze maisons.
De son cours annuel ils tracèrent *les lignes :*
Le chef de leurs brebis fut chef *des douze signes.*
Le taureau sur ses pas, après lui les gémeaux,
Leur marquèrent l'époque où naissent les troupeaux.
Aux tropiques brûlants, la chèvre et *l'écrevisse*,
De l'hiver, de l'été, fixèrent *le solstice.*
La balance à la nuit rendit le jour égal;
La vierge des moissons ramena le signal.
Le ciel devint un livre où la terre étonnée
Lut en lettres de feu l'histoire de l'année.

Ces deux derniers vers sont très-beaux; mais la sécheresse et la monotonie sont encore le défaut du plus grand nombre. *Les lignes* et *l'écrevisse*, et *les douze signes* et *le solstice*, sont des expressions de l'almanach. Chacune de ces idées devait être rendue par un trait mythologique, ou du moins relevée par la poésie; car les notions purement astronomiques peuvent encore s'exprimer par de belles figures. Voyez comme Voltaire, dans *Alzire,* a tracé la marche apparente du soleil, de l'équateur au tropique :

De la zone enflammée et du milieu du monde
L'astre du jour a vu ma course vagabonde
Jusqu'aux lieux où, cessant d'éclairer nos climats,
Il amène l'année et revient sur ses pas.

Ces deux vers de *Rosset,*

Pour rendre, *à leurs désirs*, la terre plus féconde,
Tournèrent leurs regards vers les pôles du monde,

ne sont ni corrects dans les termes, ni exacts dans les idées. *Plus féconde à leurs désirs* est un solécisme. D'ailleurs les premières observations astronomiques ne pouvaient pas avoir pour but *la fécondité* de la terre; elles ne pouvaient que marquer un rapport entre les différentes époques de l'agriculture et les différentes périodes de la révolution annuelle du soleil. Peut-être aussi, pour plus d'exactitude, fallait-il mettre *vers le pôle du monde*, et non pas *vers les pôles,* puisqu'il est impossible d'observer à la fois les deux pôles.

L'art d'exprimer quelquefois très-élégamment les objets les plus grossiers du labourage est le principal mérite de l'auteur; par exemple, dans ces vers où il s'agit de l'espèce et de la quantité d'engrais propre à chaque terrain :

Que de votre terroir les besoins, la nature,
Règlent de ces présents le genre et la mesure.
La terre que pénètre un trop fort aliment,
Par sa vigueur cruelle étouffe le froment,
Et, d'un feuillage vain nourrice malheureuse,
N'enfante, au lieu de blé, qu'une paille trompeuse.

Il ne se tire pas si bien des objets qui demandent plus de chaleur et d'imagination dans le style. Voyons-le dans la description d'une tempête.

Mais quand du roi des rois le *terrible* courroux
Lance sur vos moissons ses *redoutables* coups,
Toute industrie est vaine; à vos justes alarmes
Il n'est d'autres secours que vos cris et vos larmes.
Une vapeur paraît, s'étend et s'épaissit;
Le jour pâlit, l'air siffle, et le ciel s'obscurcit.
Dans le sein d'un nuage assemblant les tempêtes,
La main de l'Éternel les suspend sur nos têtes.
Il vient, et devant lui *s'élancent* les éclairs.
Son trône *redoutable* est au milieu des airs.
Il abaisse les cieux; l'orage l'environne,
Les vents sont à ses pieds, la flamme le couronne.
La foudre étincelante éclate dans ses mains;
Elle part, elle frappe, *elle instruit les humains.*
De ses traits enflammés voyez les tours brisées,
Les rochers abattus, les forêts embrasées.
La terre est en silence, et la pâle frayeur
Des peuples consternés glace et *flétrit* le cœur.
De ses traits meurtriers la grêle impitoyable
Bat les tristes épis, les brise, les accable.
Tous les vents déchaînés arrachent des sillons
Les blés enveloppés dans leurs noirs tourbillons.
Les torrents en fureur des montagnes descendent;
Les fleuves débordés par les plaines s'étendent;
Les champs sont submergés, les épis ne sont plus.
O travaux d'une année, un jour vous a perdus!

Cette description réunit toutes les sortes de fautes: elle est mal conçue et mal écrite. D'abord ce n'est point ici qu'il convenait de mettre la tempête et la foudre dans les mains de l'Éternel, ni de prendre toutes les expressions de l'Écriture, que nos grands poëtes ont su employer plus à propos. Il faut réserver les tableaux de la vengeance divine pour de plus grands sujets. De plus, il n'est permis en aucun cas de faire tant de vers, avec tant d'hémistiches connus et pillés partout. *Le jour pâlit, l'air siffle, la foudre étincelante éclate, etc.;* tout cela est de Voltaire. *Il abaisse les cieux* est de Rousseau. Ce qui n'est ni de l'un ni de l'autre, c'est cet hémistiche sur la foudre, *elle instruit les humains :* il suffit d'un pareil trait pour refroidir tout. Voltaire a dit :

La foudre en est formée, et les mortels frémissent.

Vous voyez la différence d'un trait qui fait image,

et d'une réflexion qui glace. Et combien d'autres fautes dans la versification! *Le terrible courroux, les redoutables coups, le trône redoutable, la grêle impitoyable, etc.*, ce sont des épithètes accumulées, ces hémistiches rebattus qui énervent le style. Que font ici *les rochers abattus* et *les tours brisées?* Il s'agit bien de *tours* et de *rochers;* il s'agit des vignes et des moissons. Et *la pâle frayeur* qui *flétrit le cœur des peuples consternés!* Quel amas de mots qui ne disent que la même chose dans une longue suite de vers tous accouplés uniformément. Opposons à cette description celle que l'on trouve dans le second chant du poëme des *Saisons :* ce rapprochement instruira mieux que toutes les critiques.

On voit à l'horizon, de deux points opposés,
Des nuages monter dans les airs embrasés;
On les voit s'épaissir, s'élever et s'étendre;
D'un tonnerre éloigné le bruit s'est fait entendre.
Les flots en ont frémi, l'air en est ébranlé,
Et le long du vallon le feuillage a tremblé;
Les monts ont prolongé le lugubre murmure,
Dont le son lent et sourd attriste la nature :
Il succède à ce bruit un calme plein d'horreur,
Et la terre en silence attend dans la terreur.

Ce dernier vers rappelle le *terra tremuit et quievit* de l'Écriture. Tous les indices d'un orage prochain sont ici tracés si vivement, qu'ils produisent dans l'imagination du lecteur la même attente et la même inquiétude que l'orage peut produire dans les campagnes qu'il menace. L'observation de la nature est parfaite :

D'un tonnerre éloigné le bruit s'est fait entendre,
. . . .
Et le long du vallon le feuillage a tremblé.

C'est avec cet art et cette vérité que le poëte donne aux approches d'une tempête l'effet d'une scène de terreur. Poursuivons.

Des monts et des rochers le vaste amphithéâtre
Disparaît tout à coup sous un voile grisâtre.
Le nuage élargi les couvre de ses flancs;
Il pèse sur les airs tranquilles et brûlants.
Mais des traits enflammés ont sillonné la nue,
Et la foudre en grondant roule dans l'étendue.
Elle redouble, vole, éclate dans les airs :
Leur nuit est plus profonde, et de vastes éclairs
En font sortir sans cesse un jour pâle et livide.
Du couchant ténébreux s'élance un vent rapide
Qui tourne sur la plaine, et, rasant les sillons,
Enlève un sable noir qu'il roule en tourbillons.
Ce nuage nouveau, ce torrent de poussière,
Dérobe à la campagne un reste de lumière.
La peur, l'airain sonnant, dans les temples sacrés
Font entrer à grands flots les peuples égarés.
Grand Dieu! vois à tes pieds leur foule consternée
Te demander le prix des travaux de l'année.
Hélas! d'un ciel en feu les globules glacés
Écrasent en tombant les épis renversés.
Le tonnerre et les vents déchirent les nuages.
Le fermier de ses champs contemple les ravages,
Et presse dans ses bras ses enfants effrayés.
La foudre éclate, tombe, et des monts foudroyés
Descendent à grand bruit les graviers et les ondes,
Qui courent en torrents sur les plaines fécondes.
O récolte! ô moisson! tout périt sans retour :
L'ouvrage de l'année est détruit dans un jour.

Voilà le tableau d'un grand peintre; voilà le style d'un grand poëte. Toutes les tournures, toutes les expressions sont à lui : c'est lui qui a vu et senti. A-t-on jamais mieux rendu l'effet du tonnerre, dont le son se prolonge dans l'éloignement, que dans ce vers admirable?

Et la foudre en grondant roule dans l'étendue.

Il n'adresse à Dieu qu'un mot, et ce mot est une prière touchante qui rappelle toute la grandeur du péril :

Grand Dieu! vois à tes pieds leur foule consternée
Te demander le prix des travaux de l'année.

Il ne s'arrête pas plus longtemps, et continue la description, mais il la relève encore par un détail d'action et de sentiment emprunté à Virgile, il est vrai, mais bien placé et bien rendu :

Et presse dans ses bras ses enfants effrayés :
Et pavidæ matres pressere ad pectora natos.
Hélas! d'un ciel en feu les globules glacés, etc.

Cela vaut un peu mieux que *la grêle impitoyable :* quelle heureuse opposition des *globules glacés* et du *ciel en feu!* et cette opposition est fondée sur la saine physique.

. . . . . . Et des monts foudroyés
Descendent à grand bruit les graviers et les ondes,
Qui courent en torrents, etc.

La phrase court; la construction descend et se précipite : voilà les secrets du style poétique. Comparez à ces vers celui où l'on a voulu peindre la même chose,

Des torrents en fureur des montagnes descendent,

vous verrez que le rhythme est vif dans le premier hémistiche, et lent dans le second; ce qui forme un contre-sens pour l'oreille : et ce sont là de ces fautes qu'un vrai poëte ne commet point.

N'oublions pas la première de toutes les convenances, celle de la mesure, toujours réglée par le sujet. On a reproché à M. de Saint-Lambert que sa description était trop détaillée : c'est une grande ignorance. Sans doute elle le serait trop dans un poëme épique, parce qu'elle y ferait partie d'une action principale dont elle détournerait trop longtemps. Aussi Virgile se garde-t-il bien de s'étendre de même sur la tempête qui disperse la flotte d'Énée; il se borne habilement aux grands traits : et Lucain, au contraire, pour peindre la barque de César en danger, entasse cent vers d'hyperboles qui vont jusqu'à l'extravagance. C'est d'un côté une leçon de sagesse et de goût, et de l'autre la faute d'un écolier

dénué de jugement. Mais dans *les Saisons*, dans un poëme descriptif, la tempête devait avoir toutes ces circonstances intéressantes et pittoresques. Il ne s'agissait que du choix et de l'effet; et ce n'est pas trop ici de quarante vers pour peindre un des fléaux de la campagne.

Cette mesure n'est pas toujours gardée dans l'ouvrage de Rosset. Le travail des vers à soie y est décrit avec art, malgré les difficultés qu'il offrait, et la description est louable à bien des égards; mais elle est trop longue, parce qu'elle descend jusqu'à de petites circonstances presque imperceptibles, où la poésie n'aime point à se perdre; et, en tout genre, c'est un défaut que de dire tout.

Pour terminer ces citations par quelques peintures particulières, je choisirai celles de l'étalon et du coq. La première est imitée de Virgile, et l'auteur n'avait rien de mieux à faire. Nous verrons ensuite s'il en approche d'aussi près que son célèbre traducteur.

L'étalon que j'estime est jeune et vigoureux;
Il est superbe et doux, docile et valeureux.
Son encolure est haute et sa tête hardie;
Ses flancs sont larges, pleins; sa croupe est arrondie.
Il marche fièrement, il court d'un pas léger;
Il insulte à la peur, il brave le danger.
S'il entend la trompette et le cri de la guerre,
Il s'agite, il bondit, son pied frappe la terre;
Son fier hennissement appelle les drapeaux :
Dans ses yeux le feu brille, il sort de ses naseaux;
Son oreille se dresse et ses crins se hérissent;
Sa bouche est écumante, et ses membres frémissent.

Sans parler de ce qui est ici d'emprunt, comme la *trompette et le cri de la guerre*, qui est un vers de *Zaïre*, et *appelle les drapeaux*, qui ne vaut pas *appelle les dangers* de *la Henriade*, la marche de tous ces vers est en elle-même trop uniforme; il y a trop peu de mouvement, et encore moins d'accélération de mouvement. C'est, au contraire, un des mérites de la traduction de M. l'abbé Delille :

Il a le ventre court, l'encolure hardie,
Une tête effilée, une croupe arrondie.
On voit sur son poitrail ses muscles se gonfler,
Et ses nerfs tressaillir, et ses veines s'enfler.
Que du clairon bruyant le son guerrier l'éveille,
Je le vois s'agiter, trembler, dresser l'oreille;
Son épine se double et frémit sur son dos;
D'une épaisse crinière il fait bondir les flots;
De ses naseaux brûlants il respire la guerre;
Ses yeux roulent du feu, son pied creuse la terre.

C'est aux lecteurs exercés à faire la comparaison, qui nous mènerait trop loin. J'aime mieux vous offrir la peinture du coq, qui m'a paru ne rien laisser à désirer.

En amour, en fierté, le coq n'a point d'égal.
Une crête de pourpre orne son front royal;
Son œil noir lance au loin de vives étincelles;
Un plumage éclatant peint son corps et ses ailes,
Dore son col superbe, et flotte en longs cheveux;
De sanglants éperons arment ses pieds nerveux;
Sa queue, en se jouant du dos jusqu'à la crête,
S'avance et se recourbe en ombrageant sa tête.

C'est peindre en vers comme Buffon peint en prose.

On voit que l'auteur avait du talent pour la poésie, et ce ne sont pas les seuls endroits de son ouvrage qui le prouvent, quoique ce soient ceux où il y en a le plus. Il lui a manqué un plan plus poétique et une exécution plus soignée et plus forte. Il tombe même quelquefois au point qu'on ne reconnaît plus l'auteur des beaux vers que vous venez d'entendre.

. . . . Les feux de la terre
Font monter les vapeurs au séjour du tonnerre.
Le froid pressant leurs corps par le chaud dilatés,
Les condense, et de l'air ils sont précipités.
Ainsi sur le foyer se forme l'eau-de-vie.
Par un nouveau travail si l'art les fortifie,
L'esprit-de-vin captif du phlegme est séparé, etc.

Et ailleurs :

Invisible et vivant *dans ses langes le germe,*
De sa captivité voit arriver le terme.
. . . .
De l'air, *qui fut dans l'œuf toujours renouvelé,*
Le mouvement vital est alors redoublé.
Par lui l'œuf pénétré diminue et transpire, etc.

On trouve quelquefois trente vers de suite dans ce goût, parce que l'auteur s'est piqué fort mal à propos de mettre en vers une physique ou une chimie qui s'y refuse absolument.

Et quæ
Desperat tractata nitescere posse, relinquit.
(HOR. *de Art. poet.*)

C'est le précepte dont il aurait dû faire le plus d'usage dans un sujet tel que le sien, et c'est celui qu'il a le plus oublié.

SECTION VI. — *Les Mois.*

C'est à regret que je suis obligé, pour compléter ce qui concerne les poëmes, de faire ici une mention critique d'un écrivain qui, compté parmi les victimes de la tyrannie révolutionnaire, semblerait ne devoir attendre de nous qu'un tribut de regret bien légitime, et que personne ne lui paye plus volontiers que moi. On voit qu'il s'agit ici de l'infortuné Roucher, massacré par les bourreaux de la France en 1794; et à mesure que cet ouvrage me rapproche de nos malheureux jours, il commence à nous offrir des traces douloureuses et sanglantes, qu'assurément je ne croyais pas devoir jamais rencontrer lorsque je l'entrepris dans des jours de bonheur et de sécurité. Le sujet même, autant que la situation de la France, devait en éloigner toute idée, puisque, dans tous les temps, les gens de lettres ont été,

de tous les hommes, les plus généralement étrangers aux révolutions des Etats. Mais aussi la nôtre a eu ce caractère particulier, qu'elle a été l'ouvrage de la *philosophie et des lumières*, comme on le dit encore dans la langue qu'elle a introduite, et qui subsiste au moment où j'écris [1]. Il est donc tout simple que ses auteurs en aient couru les dangers, et qu'ils en portent encore le poids, qui même est retombé plus d'une fois sur ceux qui s'en étaient tenus loin. Lemierre, dont j'ai parlé ci-dessus, ne s'en mêla en aucune manière : il n'a pas péri par le glaive, comme Roucher et tant d'autres, mais les dernières années de sa vieillesse ont été affreuses. L'horreur et l'effroi dont il était pénétré lui avaient absolument ôté l'usage de toutes ses facultés; il était tombé dans une stupeur silencieuse et morne, dont rien ne put jamais le tirer. Hors sa respectable épouse, qui lui rendit constamment tous les soins de la tendresse et de la religion, l'aspect de toute créature humaine l'épouvantait; et si l'on essayait de lui parler, il ne répondait pas, il frissonnait de tous ses membres. On compte par milliers ceux que la révolution, sans même les atteindre de ses mains meurtrières, a fait périr ainsi dans l'aliénation et le désespoir.

Roucher était bon père, bon mari, bon ami, et je voudrais pouvoir répandre sur son ouvrage l'intérêt qui à cet égard est dû à sa mémoire, ou pouvoir me dispenser d'en parler; mais l'un et l'autre est impossible. Ce serait une omission inexcusable de passer sous silence un poëme qui fit tant de bruit pendant quelques années, et qui ne fut pas moins remarquable par la rapidité de sa chute à l'impression que par l'éclat de ses succès dans les lectures de société. De plus, ces lectures prestigieuses furent précisément l'époque où les hérésies littéraires que j'ai déjà combattues dans ce *Cours* obtinrent une sorte d'empire, à la vérité fort passager, mais presque universel, par un concours de circonstances qui font bien voir à quoi tiennent les opinions des hommes. Ces paradoxes misérables n'avaient d'abord été qu'une révolte ridicule contre le bon sens et le bon goût, tramée dans la mauvaise littérature, et soutenue dans tous les journaux dont elle disposait; mais ils passèrent alors jusqu'aux académiciens et aux *philosophes*, divisés par les querelles de la musique. On n'était pas fâché de mortifier l'auteur des *Saisons* et le traducteur des *Géorgiques*, qui n'avaient pas voulu sacrifier à l'idole du jour, à Gluck. On en voulait encore bien davantage à celui qui rappelle ici ces luttes frivoles et furieuses du charlatanisme de la vanité, et qui, rendant hommage au compositeur d'*Orphée*, d'*Iphigénie*, comme à celui de *Roland* et de *Didon*, ne pouvait concevoir qu'on prétendît ne reconnaître qu'un seul musicien, comme il n'avait jamais conçu que certaines gens ne voulussent reconnaître qu'un poëte tragique. Cette manie exclusive a toujours été celle des Français, et le sera toujours. Mais heureusement, comme ces engouements sont une mode, ils passent comme toute autre mode, ils passent avec les intérêts particuliers, et il ne reste jamais que ce qui est à l'épreuve du temps. Roucher, qui était inconnu avant de commencer à lire son poëme dans les cercles, eut donc bientôt, comme tant d'autres, son moment de célébrité. Il fut étayé par la secte des *philosophes*, et d'autant plus que son ouvrage était empreint de leur cachet, et rempli de tout le fatras et de toute la morgue de leurs fallacieuses déclamations. J'insisterai peu sur ce vice de l'ouvrage, que l'oubli où il est tombé a rendu beaucoup moins dangereux qu'il n'aurait pu l'être, sans le rendre moins blâmable. *Les Mois* ne sont depuis longtemps lus de personne, si ce n'est de la jeunesse métromane. Mais le détestable goût dans lequel ils sont écrits est encore un système accrédité parmi cette foule d'apprentis rimeurs, et a même repris plus d'influence [1] dans cette corruption uni-

[1] A la fin de 1797.

[1] Au moment où j'écris ceci, le hasard fait tomber entre mes mains une feuille où l'on rend compte d'une traduction de *la Forêt de Windsor*, dont l'auteur (M. de Boisjolin) avait débuté, il y a douze ou quinze ans, par quelques fragments d'un *Poëme sur les Fleurs*, où l'on avait remarqué de l'élégance et du nombre. Si tout le reste de ce nouvel ouvrage ressemble aux vers que le *Journal de Paris* en a cités, l'auteur est loin d'avoir fait des progrès.

> L'impatient coursier *palpite* dans l'attente;
> Sur le sol qui l'*arrête*, *il bat la plaine absente*,
> Et ses pieds, *sans partir, ont perdu mille pas.*

Palpite n'est pas le mot propre pour le cheval comme pour l'homme. Le frémissement, le hennissement, le tremblement, sont les images convenables, parce qu'il s'agit ici de peintures physiques : celle du cheval est une des plus usées, et tous les bons poëtes qui l'ont épuisée n'ont jamais offert que des rapports qui différencient l'homme et l'animal. Mais ce qui est tout autrement choquant, c'est cet hémistiche, *il bat la plaine absente*; c'est l'excès de la recherche et de la fausseté. Comment l'auteur n'a-t-il pas vu que cet accouplement bizarre de mots discordants ne présente rien, absolument rien à l'esprit? *La plaine absente!* quel intolérable jargon! Quand Virgile a voulu peindre la bouillante impatience du jeune coursier, est-ce ainsi qu'il s'y est pris? s'exprime-t-il par énigmes?

> *Stare loco nescit, micat auribus, et tremit artus.*
> . . . . *cavatque*
> *Tellurem, et solido graviter sonat ungula cornu.*

Voilà comme on peint en vers à l'esprit et à l'oreille. Je retrouve, il est vrai, littéralement dans l'original anglais tout ce que je censure ici : mais quand Pope fit *la Forêt de Windsor*, il n'avait que dix-sept ans : et, quoique ce fût déjà l'ouvrage d'un poëte, on s'aperçoit en bien d'autres endroits qu'il n'avait pas, à beaucoup près, le goût formé. Rien n'obligeait le poëte français à emprunter, d'après lui, à un aussi

verselle que la révolution ne cesse de propager, et dans le silence volontaire ou forcé de tous les vrais gens de lettres. Ce sont là les motifs qui me font une loi de m'étendre un peu sur ce poëme, qui nous offrira d'ailleurs, en principe et en application, tous les défauts imaginables, tous les ridicules possibles dont se compose le style à la mode, et dont *les Mois* sont le modèle le plus complet, sans qu'on puisse dire cependant qu'ils soient assez méprisables pour être indignes de la critique, puisqu'ils ne sont pas sans beautés, et même d'assez grandes beautés, et que l'auteur avait réellement du talent. Ainsi, toutes les considérations se réunissent pour autoriser cet examen, particulièrement approprié au but principal de cet ouvrage, c'est-à-dire à l'instruction des jeunes écrivains et au maintien des bons principes.

Je ferai voir d'abord à quel point ce poëme est vicieux dans le sujet, dans le plan, dans la marche, dans le choix et la distribution des matériaux, dans les épisodes, dans les transitions; je finirai par le style.

Le sujet n'a point d'objet assez déterminé : tous les poëmes que nous avons vus jusqu'ici en ont un plus ou moins favorable, plus ou moins rempli; mais que signifie et que peut annoncer le titre des *Mois?* L'auteur s'est très-inutilement efforcé de repousser l'observation que tout le monde fit d'abord, que les quatre saisons de l'année offraient à la pensée une division toute naturelle de quatre tableaux différents mais que personne ne devinait la différence spécifique de janvier et de février, de juillet et d'août, de novembre et de décembre. C'est le même défaut de sens qui a frappé tous les esprits dans les insignifiantes dénominations du nouveau calendrier, *pluviôse, nivôse, ventôse;* comme si la *pluie*, la *neige* et le *vent* n'étaient pas indistinctement attribuables aux mois de décembre, de janvier et de février, sans qu'il y ait d'autre différence que le plus ou moins pour chacun de ces mois, dans telle ou telle année. Roucher nous dit que, pour les naturalistes et les cultivateurs, il y a des différences très-réelles d'un mois à l'autre : je n'en doute pas; mais sont-elles assez sensibles pour la poésie? Nullement, et ses *Mois* en sont la preuve. Plus d'une fois le nom du mois n'est qu'un titre et un texte pour fournir un chant, dont il n'y a pas la dixième partie qui se rapporte au mois : le reste n'est qu'un amas de digressions et de déclamations aussi incohérentes que déplacées. L'*Histoire universelle* et l'*Encyclopédie* sont à sa disposition : il lui suffit de s'accrocher à une date ou à un mot pour jeter au hasard des paquets de vers sur tout ce qui lui vient à la tête, sans qu'il paraisse se douter qu'il y a des lois de convenance prescrites par le bon sens, pour ne pas rapprocher des objets trop disparates, pour écarter ceux qui sont sans intérêt ou trop étrangers au sujet. Il n'a aucune idée de cet art si nécessaire de mener l'esprit, l'imagination et l'âme d'objet en objet, par des gradations et des liaisons ménagées et insensibles, de manière à ce que le lecteur suive le poëte sans effort, se reconnaisse toujours, et ne soit jamais dérouté. Roucher, au contraire, prenant le désordre pour la rapidité, vous transporte en un moment, sans la moindre raison, d'un bout du monde à l'autre; en sorte que vous ne pouvez le suivre sans que la tête vous tourne d'éblouissement et de fatigue, quand même vous n'éprouveriez pas une autre espèce de lassitude par la monotonie de la versification.

Ainsi, pour citer des exemples, dès le premier chant, celui du mois de *mars*, lorsque le poëte vient de mettre sous nos yeux les espérances et les prémices du printemps, lorsqu'il en jouit avec sa Myrthé, lorsqu'il vient de s'écrier,

De quel nouveau plaisir mon cœur est enivré,
Quand je vois un troupeau, dans la plaine *égaré* [1],
Bondir, et près de lui les bergers, leurs compagnes,
Par groupes varier la scène des campagnes,
En réveiller l'écho muet depuis longtemps,
Et saluer en chœur le retour du printemps! etc.

il s'avise tout d'un coup d'une longue et lugubre sortie contre l'usage de manger la chair des animaux, morceau copié de J. J. Rousseau, qui l'avait copié de Plutarque :

mauvais modèle que Stace, des vers aussi mauvais que ceux-ci (*Theb.* VI) :

. . . . . . *Pereunt vestigia mille*
Ante fugam, absentemque ferit gravis ungula campum.
. . . . . sans partir, *a perdu mille pas.*

Et qu'importe *les pas* qu'il *a perdus?* Pas plus que *la plaine absente.* Qu'est-ce que tous ces rapports abstraits ont de commun avec une peinture poétique? Montrez-moi l'animal où il est, et tel qu'il est.

Son pied creuse la terre,

a dit l'élégant traducteur de Virgile; et, dans cet hémistiche, je vois le cheval comme sur la toile. Mais ici le chasseur n'est pas mieux représenté que le cheval :

Il fend l'air, *il se penche*, et voit, *sans s'étonner*,
Sous le *coursier volant, la terre au loin tourner.*

Il se penche, après *il fend l'air*, est ridicule. Il est clair que l'attitude du chasseur et la course du cheval doivent être peintes simultanément. *Sans s'étonner* est encore pis. De quoi voulez-vous donc qu'il *s'étonne?* De ce que *la terre tourne?* Mais il est faux que *la terre tourne* sous les yeux du chasseur à cheval, à moins que la terre ne lui tourne à lui même. Et le journaliste nous dit gravement que *c'est ainsi que Racine et Boileau font des vers!*

[1] *Égaré* est un terme impropre. Les troupeaux sont dispersés dans les campagnes, et n'y sont pas *égarés :* il s'en faut de tout quand ils sont, comme ici, avec leurs bergers et leurs chiens. Ces vers d'ailleurs, ainsi que mille autres, s'ils ne sont pas mauvais, sont au moins tout ce qu'il y a de plus commun et de plus rebattu. Mais je n'examine pas encore les vers.

Mais, dieux! quel noir penser *attriste mon ivresse!*
Ces agneaux, sous mes yeux folâtrant d'allégresse,
Arrachés à leur mère, aux fleurs de ce coteau,
Iront dans les cités tomber sous le couteau.
Ils seront l'appareil d'un festin sanguinaire,
Où l'homme, s'arrogeant un *droit imaginaire*,
Tyran des animaux, étale sans remords
Ses meurtres déguisés, et se nourrit de morts.
Arrête, homme vorace, arrête : ta furie,
Des tigres, des lions, passe la barbarie, etc.

Suivent cinquante vers d'invectives et de moralités, et nous voilà transportés du printemps à la boucherie. Je suis bien sûr que l'auteur nous dirait, comme l'Intimé : *C'est le beau.* Mais le bon sens répondra : *C'est le laid.* Je laisse de côté la diction : attrister la joie, attrister l'allégresse, formerait une opposition heureuse et claire, qui a déjà été employée; mais *attrister l'ivresse* est vague et faux, car on dissipe l'ivresse, et on ne *l'attriste* pas : *seront l'appareil* n'est ni correct ni élégant, etc. Mais ce qui nous importe ici, c'est qu'indépendamment du hors d'œuvre de cette diatribe, qui vient si mal à propos *attrister* le printemps, elle n'est par elle-même, n'en déplaise au bon Plutarque et à Rousseau son copiste, qu'une déclamation fort déraisonnable, qui m'étonne beaucoup plus dans l'un que dans l'autre, mais qui ne vaut rien nulle part.

Je n'invoquerai point l'autorité de l'Écriture; nous ne sommes plus au temps où c'en était une que personne n'eût voulu récuser. Je laisse même à part l'empire de l'homme sur les animaux, empire fondé, non-seulement sur les paroles expresses du Créateur qui a tout fait ici-bas pour l'usage de l'homme, mais encore sur les lois de la nature, qui l'ont rendu le maître du monde par l'ascendant de ses facultés intellectuelles. Je me borne à faire voir en passant combien il y a sur ce point, comme en tout autre, d'inconséquence et d'irréflexion dans cette *philosophie* qui prétend réformer ce qu'a établi la Providence avec une souveraine sagesse. Il y avait déjà longtemps qu'on avait réfuté victorieusement cette erreur de Plutarque, la seule, je crois, de cette espèce qui se rencontre chez un écrivain d'ailleurs si éloigné de semblables écarts. Il est de toute évidence que, si les bestiaux ne servaient pas à la nourriture de l'homme, la multiplication de tant d'espèces animales serait en peu de temps si prodigieuse, qu'elles couvriraient et envahiraient la terre, et affameraient et désoleraient l'espèce humaine. De plus, elles ne servent pas seulement à nourrir l'homme, mais encore à le vêtir contre le froid. Ainsi la nécessité prochaine de la défense naturelle serait déjà une apologie suffisante. Et qui peut d'ailleurs ignorer qu'une des lois reconnues essentielles au maintien de l'ordre physique du globe, c'est que toutes les espèces animales, dont la multitude, proportionnée à celle de nos besoins, et même de nos plaisirs, est le bienfait d'une Providence libérale, soient incessamment dévorées les unes par les autres, ou livrées à la faim de l'homme, puisque la terre est absolument insuffisante pour les nourrir sans cette destruction réciproque et continuelle? Et où est le mal de cette destruction d'une foule de créatures passagères, formées uniquement pour la seule créature immortelle, sur un globe qui disparaîtra lui-même, dès qu'elle aura rempli sa destination, et qu'elle entrera dans le monde éternel? A quoi revient cette compassion de la mort des brutes, qui n'ont pas même l'idée de la mort? Les maltraiter gratuitement est une cruauté, puisqu'elles sont sensibles; une ingratitude, quand elles sont utiles : les tuer, quand elles sont malfaisantes, est un devoir; s'en nourrir et s'en vêtir est un droit naturel, puisque autrement nous mourrions de faim et de froid. L'exemple des Brames ne signifie rien : l'auteur des *Mois* nous dit naïvement (et il est plaisant de remarquer que ce style niais est chez lui presque aussi commun que le style boursouflé) :

Du moins *n'insultons pas* aux Brames innocents :

Et qui les a jamais *insultés?* Mais aussi que prouve une petite caste frugivore, sinon une exception, comme il y en a presque en tout, et plus naturelle dans l'Inde que partout ailleurs, à raison de la quantité de fruits à la fois rafraîchissants, succulents et nourrissants, qui sont au nombre des richesses et des délices de ce beau climat?

La conformation des dents de l'homme prouverait seule que la nature l'a destiné à être carnivore, si l'on fait attention aux rapports constamment établis dans tous les êtres entre leurs fins et leurs moyens; et rien n'est plus faux que cette idée vulgaire, adoptée par Roucher, comme tant d'autres, que l'habitude de manger de la chair corrompt le sang de l'homme, le rend cruel et méchant, précipite sa mort, etc. En voilà, des *préjugés.* C'est l'intempérance, ce sont les chagrins, les excès qui sont la vraie cause des maladies; et les passions, la vraie cause des crimes : et les passions sont dans le cœur, et non pas dans le sang, quoi qu'en ait dit la physique moderne; et ce qui le prouve sans réplique, c'est que les passions se trouvent au même degré de force dans tous les tempéraments possibles.

Enfin, quand on se permet d'insulter si violemment l'espèce humaine parce qu'elle mange de la chair, il faudrait, ce me semble, être conséquent et prêcher d'exemple. Si, lorsque Roucher était assis aux meilleures tables de Paris, quelqu'un se fût avisé de lui dire,

Arrête, homme vorace, arrête : ta furie,
Des tigres, des lions, passe la barbarie,

qu'aurait-il répondu? Quelle excuse aurait-il pu lui rester, quand on lui aurait montré la table couverte des meilleurs légumes, et le buffet orné des plus beaux fruits? Je crois bien qu'il eût été réduit à dire que cela était bon pour faire une tirade de vers, car il n'aurait pas même eu la ressource de quelques prédicateurs : *Faites ce que je vous dis, et non pas ce que je fais*. Les prédicateurs ne parlent pas en leur nom, mais au nom du Dieu de l'Évangile : ils remplissent un devoir indispensable; et que le ministre en soit plus ou moins digne, le ministère est toujours sacré. Mais qui oblige un rimeur de prêcher, à propos du mois de mars, l'abstinence de la viande, quand lui-même ne s'en abstient pas?

Au reste, il ne faut pas croire que ni Rousseau ni Roucher ignorassent les réponses péremptoires qu'on avait faites au paradoxe de Plutarque, devenu depuis une espèce de lieu commun pour les rhéteurs en prose et en vers. Une preuve qu'ils les connaissaient parfaitement, c'est qu'ils se gardent bien d'en dire un mot : mais ni l'un ni l'autre ne voulait perdre ses phrases. Règle générale : nos *philosophes* trouvent fort bon, trouvent beau et grand de sacrifier toute une génération *aux générations futures;* c'est même là le fin du métier; car si l'on peut être aisément confondu sur le présent, on ne peut jamais l'être sur l'avenir. Mais ne leur demandez pas de sacrifier leurs phrases à l'intérêt même du genre humain; c'est ce que jamais vous n'obtiendrez d'eux.

Après cette excursion de Roucher en faveur des bœufs et des moutons, il introduit un cultivateur adressant sa prière à Dieu pour obtenir une heureuse récolte; et, comme il médite une excursion nouvelle, il est bon de voir de quelle façon il s'y prend pour l'amener :

Il prie encore, il prie; et d'un nuage immense
Son œil épouvanté voit les flancs épaissis
S'élargir, s'allonger sur les monts obscurcis,
Descendre en tourbillon *dans la plaine*[1], et s'étendre,
Et rouler : un bruit sourd au loin s'est fait entendre.
Le nuage en tonnant s'ouvre....

Vous croyez sans doute que c'est un orage, et je l'ai cru comme vous, tant l'auteur sait caractériser ses peintures : point du tout, c'est une armée, et à sa suite cent vers de lieux communs, des plus communs, contre *les assassins payés;* car on sait qu'il y a longtemps que nos *philosophes* n'appellent pas autrement ceux qui exposent leur vie à très-bon marché pour mettre leur patrie et leurs concitoyens à couvert des armes étrangères. Grâces au ciel, je n'ai jamais souscrit à ces invectives, où l'absurdité se joint à l'ingratitude; car, s'il est très-coupable d'être un agresseur injuste, il est très-glorieux de le repousser; et il est à peu près impossible que l'un ne suppose pas l'autre. Mais ce que je considère ici, c'est la marche de l'auteur. Il avait vu dans *les Saisons* un contraste rapidement présenté des charmes du printemps qui renaît, et des horreurs de la guerre qui s'ouvre à la même époque. Ce sont là de ces oppositions naturelles qui ont toujours leur effet quand elles ont leur mesure, quand vous ne quittez pas votre objet principal pour vous jeter tout entier sur un autre, au point que l'épisode moral fasse oublier le sujet; quand au contraire vous ne prenez de chacun des deux que ce qui peut les faire ressortir l'un et l'autre par la disparité des effets. C'est ce qu'avait fait M. de Saint-Lambert, en homme qui connaît l'art; mais cet art est précisément ce dont l'auteur des *Mois* ne s'est jamais douté.

Voici le morceau des *Saisons*, qui n'est pas long :

Et les maîtres du monde ont choisi ces moments
Pour ordonner le meurtre et les embrasements!
Sur le riant émail des plaines parfumées
Les tyrans des humains étendent leurs armées.
Tandis que le printemps, précédé des zéphyrs,
Des monts chargés de fleurs appellent les plaisirs,
Les esclaves des rois, ministres de leur rage,
Couvrent les champs heureux de sang et de carnage.
Sur ces bords *consacrés aux transports les plus doux*
Ils lancent le tonnerre, et tombent sous ses coups.
Là le jeune guerrier s'éclipse à son aurore;
Il rougit de son sang la fleur qui vient d'éclore,
Et tourne ses regards vers l'aimable séjour
Où le rappelle en vain l'objet de son amour.
Les regrets dont sa mort sera bientôt suivie
Ajoutent dans son cœur au regret de la vie.

L'oreille entend déjà une autre langue que celle des *Mois* : il n'y a ici qu'un vers vague et faible, celui *des bords consacrés aux transports*. Mais observez surtout comme le reste rentre de tous côtés dans les idées analogues au printemps. C'est *la fleur qui vient d'éclore;* c'est *le jeune guerrier;* c'est *l'aimable séjour où le rappelle l'objet de son amour*. Toutes ces teintes douces tempèrent le fond de tristesse qui naît un moment du contraste de la guerre avec le printemps, et conservent ainsi le ton de couleur générale propre au sujet. Si vous eussiez dit tout cela à Roucher, je doute qu'il vous eût même compris. Ce n'est pas ainsi qu'il procède, lui; il laisse le printemps et le mois de mars pour la seconde fois, comme s'il n'y en eût jamais eu, et monte en chaire, comme il y monte à tout moment. Il commence par la description d'une bataille, telle que

[1] Cette affectation de placer une césure au quatrième pied, sur des mots aussi insignifiants que *dans la plaine*, est le dernier degré de l'ignorance et du mauvais goût : nous reviendrons sur cette barbare facture de vers.

pourrait la comporter l'épopée, pourvu qu'elle fût écrite par Claudien ou Stace; ensuite un sermon où il prend tour à tour à partie les rois et les soldats, où il analyse le contrat primitif des peuples avec les souverains. Première apostrophe, celle du combat :

Hommes nés pour les rois, instruments de colère,
Hâtez-vous, par le sang gagnez votre salaire.

Seconde apostrophe, celle du *Te Deum* :

Taisez-vous, assassins, etc.

Troisième apostrophe. Celle-ci est pour les rois :

Oui, contre vous, ô rois, etc.
. . . .
Répondez : quand ce peuple, etc.

Ici la discussion du contrat social : et notez que dans tout cela il n'y a pas une idée, pas une expression qui ne soit mauvaise, si elle n'est pas rebattue. Et l'on a pu être dupe de cette plate rhétorique en vers bouffis !... Je ne dis rien du dernier épisode, celui de la fête de l'agriculture à la Chine, le seul de tous qui convînt au sujet, mais dont l'auteur étouffe tout l'intérêt à force d'emphase. Tel est le premier chant.

Les épisodes du second ne tiennent pas moins de place, et ne valent pas mieux. C'est d'abord la *patrie* de l'auteur, c'est-à-dire Montpellier, dont il relève tous les avantages naturels et politiques, ses vins, ses olives, ses jolies femmes, son école de médecine, et ses états; et, à propos de sa *patrie*, il parle encore plus de *son père*, et encore plus de lui-même :

Je lui rendrai son fils si longtemps attendu,
Ce fils que *pour la gloire il crut trop tôt perdu.*

Hélas! n'est-ce pas *ce fils* lui-même qui crut *trop tôt* avoir trouvé *la gloire* dans les cercles de Paris, qui l'abandonnèrent tous le lendemain de la publication de son ouvrage, et allèrent même, comme il arrive d'ordinaire, jusqu'à n'y voir plus rien que de *détestable*? Mais, dans tous les cas, il ne faut pas être si pressé de parler de *sa gloire*. Horace et Ovide ne se promettent du moins l'immortalité qu'à la fin de leurs ouvrages, et Homère et Virgile n'en parlent pas.

Mais si cette digression sur Montpellier, qui devait fournir dix ou douze vers, a le défaut d'être six fois trop longue, et d'occuper beaucoup trop de l'auteur et de *son père*, l'épisode de la navigation est bien autrement vicieux. C'en était un véritable, et qui convenait au sujet, s'il eût été bien entendu; mais la conception en est totalement absurde. L'auteur, qui est partout dénué de toute espèce d'invention, n'a fait que prendre très-ridiculement l'inverse de cet épisode fameux de la Lusiade, cette apparition du géant Adamastor aux navigateurs portugais qui voguent vers l'Océan indien. Tout le monde est d'accord sur cette idée vraiment épique et sublime : il y a autant de grandeur que de vérité à supposer que le génie, gardien de ces mers jusqu'alors inaccessibles, s'élève des flots près du cap des Tempêtes, qui est comme la barrière naturelle de la mer des Indes, et qu'indigné de l'audace de ces Européens qui osent la franchir, il leur annonce dans son courroux tous les fléaux qui vont fondre sur eux. Roucher a un dessein tout différent, l'origine de la navigation; et, au lieu de faire usage des traditions reçues et avouées de ces premières tentatives hasardées dans le creux d'un arbre flottant près du rivage; au lieu de passer de là, par quelque fiction ingénieuse, à la découverte de la boussole, il introduit un génie souverain des mers, qui, sans qu'on puisse deviner pourquoi, invite l'homme à les défier, à traverser l'Océan : et dans quel moment? lorsque l'homme découvre pour la première fois, du haut des rochers, cet élément terrible, qui ne peut encore lui inspirer que l'étonnement et l'effroi. Ce n'est pas tout : comment le génie s'y prend-il pour dissiper cet effroi si difficile à vaincre? On ne le devinerait jamais. C'est en mettant sous les yeux des humains, par un prodige de son pouvoir, tous les dangers les plus effroyables qui les attendent sur l'Océan. Voici les vers; il faut les lire :

. . . Fais du monde entier une seule patrie.
Les plus affreux périls vont assaillir tes jours.
Je ne te cèle pas *qu'ils renaîtront toujours.*
Veux-tu que devant toi je les appelle ensemble?
Regarde : sous tes yeux mon pouvoir les rassemble.

Suivent cinquante vers où sont décrits les orages, les naufrages, les courants, les typhons, les rochers de glace, en un mot, tout ce qu'on peut décrire pour ôter au plus hardi l'envie de regarder seulement la mer. Et ce dont on ne revient pas, c'est que l'auteur amène cette description immédiatement, comme on l'a vu, après une invitation fort courte à s'embarquer sur l'Océan, et qu'il ne songe pas même à faire précéder cette épouvantable description par quelque chose de rassurant qui puisse au moins en balancer l'effet; en sorte que le génie, après leur avoir dit, Venez, se hâte d'ajouter tout ce qu'il serait possible de *rassembler*, s'il leur avait dit, Ne venez pas. C'est l'excès de la déraison. Mais la raison n'est pas non plus ce dont l'auteur se soucie. Il voyait là des typhons, des trombes d'eau, des tourbillons et des rocs de glace : il ne lui en faut pas davantage; il va faire des vers, n'importe comment ni pourquoi. Le défaut de sens est un des caractères habituels de son ouvrage.

Il s'est bien douté pourtant, quand son tableau

a été fait, qu'il n'y avait pas là de quoi encourager la navigation : et si du moins il eût opposé à cette peinture, quoique placée à contre-sens, celle de toutes les ressources que l'homme pourrait devoir à son industrie et au progrès des arts, de tous les moyens de salut qu'il pourrait trouver, soit dans la construction des grands navires, soit dans l'art de les diriger, il aurait jusqu'à un certain point couvert et réparé cette première faute, et de plus il avait là sous les mains un sujet neuf pour la poésie : rien de tout cela. Ce qui manque le plus à ces hommes de *génie*[1], ce n'est pas même le talent de bien écrire, quoiqu'ils en soient si loin; c'est surtout celui de concevoir, celui de penser. Roucher en particulier n'a pas une idée, je dis une qui soit à lui. Tout est lieu commun dans *les Mois*, tout sans exception. Il se sert toujours de ce qu'il a lu, et le gâte presque toujours. Les seuls morceaux que je citerai comme louables n'ont d'autre mérite que celui d'une versification meilleure qu'elle ne l'est d'ordinaire chez lui : pour le fond des choses, il est pris partout.

Mais ici le génie, qui aurait été obligé de dire en vers ce que les vers n'avaient pas encore dit; ce génie, qui n'est autre que celui de l'auteur, et par conséquent aussi pauvre de pensées que riche en babil; ce génie, quand il voit l'*homme par la terreur lié dans tous ses sens* (ce qui est assurément très-naturel, quoique très-mal exprimé), n'a plus rien à lui offrir que cinq à six phrases vulgaires :

« Espère la victoire, et tu seras vainqueur,
« Dit-il : si tu reçus le génie en partage,
« Par de hardis travaux accrois cet héritage.
« Ne sais-tu point que l'homme est né pour tout oser?
« La mer a des périls, ose les mépriser;
« Viens *sur un frêle bois* leur disputer ta vie.... »

En effet, il y a de quoi se presser, et cela est fort encourageant! *Sur un frêle bois*, qui est partout, et qui peut être bien partout ailleurs, est ici encore, il faut dire le mot, une bêtise. Un vaisseau de haut bord n'est rien moins qu'*un frêle bois*; et c'est ce vaisseau-là qu'il fallait peindre. *Viens leur disputer ta vie*; autre bêtise. Ce n'est sûrement pas ainsi qu'on parlerait à des soldats en les envoyant à un grand danger : on ne manque pas, en ce cas, d'en écarter l'idée, et de montrer celle de la supériorité. Cela n'est pas bien fin, et pourtant l'auteur n'en sait pas jusque-là, car il n'a que du *génie*. Enfin, il les appelle en quatre vers *à l'aurore, à l'occident, au midi et au pôle glacé*; et il disparaît. Si jamais les hommes n'avaient été conduits à l'art de naviguer que par les moyens de Roucher et de son génie, je ne crois pas qu'on eût encore vu un bateau sur une rivière.

La navigation pouvait le conduire au commerce, qui offrait encore un magnifique tableau, où l'intérêt des vérités utiles pouvait se joindre à celui des couleurs brillantes. Mais il se présentait ici à Roucher un texte de déclamation aussi usé en vers qu'en prose, et c'est celui-là seul dont il s'empare. Certes, la traite des nègres et leur esclavage sont abominables devant Dieu et devant les hommes; mais, ou il fallait n'y pas revenir après tant d'auteurs, ou il fallait faire mieux. Trente vers de la plus déplorable faiblesse ne servent ici à rien, si ce n'est à mener l'auteur à une transition très-mauvaise pour arriver aux ouragans et aux tremblements de terre qui désolent si souvent les colonies du nouveau monde. Roucher les appelle pour venger les nègres; ce qui est très-déplacé, d'abord parce que les fléaux physiques n'épargnent pas plus les noirs que les blancs, ensuite parce que ces fléaux sont de tout temps ceux de ces climats, avant qu'il y eût des nègres esclaves. Il y a quelques beaux vers dans sa descripton; mais il a voulu y joindre une petite scène dramatique, qu'il n'était nullement difficile de rendre intéressante, si l'auteur avait une étincelle de vraie sensibilité. Voici cette scène :

Sous les lois de l'hymen l'avare Sélincour
A la riche Myrinde engageait son amour.
La lampe d'or brûlait dans la demeure sainte,
Et l'encens le plus doux en parfumait l'enceinte;
On voyait dans les mains du ministre sacré
Pour les jeunes époux le voile préparé.
Le silence régnait : dans les flancs de la terre
Par trois fois roule et gronde un sourd et long tonnerre.
Tous les fronts ont pâli, le pontife tremblant
Embrasse en vain l'autel sur ses pieds chancelant.
L'orage enfin éclate, et la voûte écroulée
Ensevelit l'autel, le prêtre et l'assemblée.

Il y a un effet d'harmonie imitative dans ce vers,

Par trois fois roule et gronde un sourd et long tonnerre.

Mais si, au lieu de son *avare Sélincour*, qui *engage son amour à la riche Myrinde*, il eût mis deux jeunes amants longtemps traversés; s'il se fût occupé d'eux plus que de *la lampe et de l'encens*, qui ne sont là que parce qu'on les a vus partout; s'il eût gradué la terreur pendant quatre vers; s'il eût peint le ministre sacré, non pas *embrassant l'autel*, mais occupé des deux époux plus que de lui, et levant vers le ciel ses mains suppliantes et la victime sainte; si l'on eût vu en même temps les deux époux dans les bras l'un de l'autre, et l'assemblée prenant la fuite; alors on aurait eu un tableau digne d'un vrai poëte; et vingt vers, tels que le vrai poëte sait en faire quand il sait autre chose que d'écrire bien ou mal, auraient suffi pour colorier ce tableau, et

[1] On sait que ce mot de *génie* est le refrain de tous ces rimeurs qui n'ont pas le sens commun : on en voit la preuve dans les notes de Roucher.

pour faire couler quelques larmes. Mais cinquante journalistes seront de force à remarquer l'effet du vers imitatif, quoique très-commun et à la portée de tout le monde, et pas un ne se doutera seulement qu'au lieu de ce croquis informe et glacé, il y avait là le sujet d'un tableau, non pas, il est vrai, pour leur homme de *génie*, mais pour l'homme d'un grand talent, ce qui est tout autre chose que leur *génie*.

Le mois de *mai* est ici, sans comparaison, le meilleur de tous; c'est le seul qu'on puisse lire de suite sans ennui, et souvent même avec plaisir, au moins dans la première moitié : aussi n'y avait-il pas de sujet où l'auteur pût s'aider davantage de tout ce qui avait été écrit avant lui. Mais, soit que le goût des anciens et des modernes, qui dans ces peintures a été le même, ait influé sur celui de Roucher; soit qu'en effet il aimât véritablement la campagne (et les autres bons morceaux de son poëme font présumer volontiers que ce sentiment était le seul qui fût vrai en lui); ce qui est certain, c'est qu'ici son style est détendu, qu'il a pris de la flexibilité et de la douceur, de la grâce même et du sentiment, celui du moins des beautés de la nature. Le rhythme de ses vers est rentré dans ses formes naturelles. Le petit épisode d'Iphis est bien imaginé et pas mal écrit; les amours du cheval et du taureau sont tracés avec énergie. Mais bientôt il retombe dans ses travers accoutumés, et peint les amours des huîtres, dont il fait *des époux et des épouses, des amantes et des amants*. Le passage de l'adolescence à la jeunesse, et le premier éveil des sens pour la volupté, offre des détails mêlés de bon et de mauvais, mais pèche surtout par l'idée principale, par ce vers que j'ai entendu louer comme ingénieux, et qui n'est que forcé et indécent :

Le jeune homme à *l'enfance enlevé par un songe.*

Ce n'est sûrement pas là ce que la nature et la poésie offraient de plus heureux sur un sujet susceptible d'un tout autre intérêt, et l'on voit qu'en cela, comme en tout le reste, quand l'auteur veut imaginer, il ne va pas loin. Gresset, dans l'*Épître à sa sœur*, et M. de Saint-Lambert, dans *les Saisons*, avaient représenté vivement les effets de la convalescence, qui en ranimant l'homme, renouvelle pour lui tout ce qu'elle lui rend : Roucher, dans un morceau semblable, lutte contre eux, et reste fort au-dessous. Il rappelle et décrit très-froidement une maladie de sa première jeunesse, dont il fut guéri en une nuit par un profond sommeil :

Je m'endors, et ma sœur et mon père éperdus
Se disaient : *Il s'endort pour ne s'éveiller plus.*

C'est ainsi qu'en cherchant le naturel, il ne trouve que la platitude, et cela lui arrive assez souvent. Mais il revient ensuite à son emphase :

Des portes du tombeau *je remonte à la vie.*

Et cette froide emphase est plus froide encore que la platitude. Qui jamais s'est figuré la convalescence *remontant?* Comme tout ce qui est faux est toujours sans effet! L'auteur n'a pas senti que, pour rendre intéressante la force qui renaît, il faut y laisser voir encore la faiblesse. Si l'on savait ce qu'il faut de justesse dans l'esprit pour diriger l'imagination quand elle peint, et combien cet accord, qui seul fait le grand écrivain, est une chose rare, et ce qu'il faut que la nature et l'art y mettent ensemble, on n'accuserait pas les artistes qui connaissent l'un et l'autre, d'être trop sévères, quand ils rejettent à une distance immense des écoliers dont quelques ignorants ont voulu faire des maîtres, et à qui la saine critique, dès qu'elle se fait entendre, ne laisse que quelques morceaux si faciles à faire sur des sujets usés, après cent cinquante ans de modèles.

Il n'y en a pas même de cette espèce dans le mois de *Juin :* les bons vers y sont clair-semés, et le style y est d'une inégalité continue. Les deux principaux épisodes sont d'un genre bien différent : le premier est une description de *la Fête de la Rosière;* le second, celle de deux voyageurs, père et fils, étouffés l'un près de l'autre par un énorme serpent sur les côtes d'Afrique C'est précisément le tableau du poëme de Malfilâtre, dont j'ai parlé ci-dessus; car Roucher aime beaucoup à refaire ce qui a été très-bien fait : nous en verrons des exemples assez frappants. Il ne se tire pas mal de son épisode du serpent; mais il est loin d'égaler Malfilâtre. Quant à sa fête de la Rosière, il n'y a ni plus de vérité ni plus d'intérêt que je n'en ai vu dans la chose même, que j'avoue n'avoir jamais approuvée. L'intention des fondateurs était sans doute très-bonne et très-pure; mais il n'est pas inutile d'observer aujourd'hui qu'ils s'étaient trompés, et qu'il y a contradiction entre le dessein et l'effet. Une idée si fausse appartenait à un siècle où tout a été mis en vaine montre et en représentation illusoire, quand on détruisait tout en réalité : où l'esprit a été si faux, qu'il gâtait même le bien quand il voulait le faire; en un mot, où l'on a imaginé de *faire de la vertu* comme on *fait de l'esprit*, c'est-à-dire tout le contraire de la véritable vertu et du véritable esprit. Il est ridicule et absurde de *couronner la vertu,* qui n'a ici-bas de couronne qu'elle-même. Les païens l'avaient senti. C'est Claudien qui a dit : *Ipsa quidem virtus pretium sibi*. On couronne les talents, les exploits, les ser-

vices : c'est l'opinion qui les juge, et c'est la reconnaissance qui les paye, et encore l'une et l'autre se trompent et doivent se tromper plus d'une fois. Mais il n'y a point de prix pour la vertu : elle est dans le cœur, et Dieu seul la voit telle qu'elle est. L'homme n'a ni le droit ni les moyens de décerner un semblable prix; il est trop faible et trop borné. Qui lui répondra, au moment où il se flatte de couronner la plus vertueuse, qu'il n'y a pas dans l'assemblée d'autres filles qui le sont davantage? Qui lui répondra que celles-là n'arriveront pas à leur terme sans couronne et sans tache, tandis que la Rosière y portera une couronne et des fautes? Et voilà dès lors la vertu compromise comme la couronne, et le ridicule de l'une ne manquera pas de rejaillir sur l'autre. Mais surtout quel contre-sens de donner un prix public, un prix d'appareil à la vertu des femmes, à la pudeur! C'est réunir ce qu'il y a de plus opposé. Quoi de plus opposé à la sagesse, à la modestie, à la pudeur d'une vierge que de la produire en public, d'amener comme sur un théâtre ce qui est essentiellement ami de la retraite, du silence et de l'obscurité? Vous prétendez honorer la vertu du sexe, et vous la violez. Il n'y a point de mère éclairée qui souffrît qu'on rendît à sa fille cet honneur, qui n'est qu'un outrage; et si sa fille est ce qu'elle doit être, elle ne doit pas comprendre pourquoi on veut la couronner. En général, toute espèce de prix est vanité ou intérêt, et l'un et l'autre sont trop au-dessous de la vertu. O siècle du mensonge!... Mais cette digression, quoique peut-être un peu plus utile que celle des *Mois*, m'a déjà mené loin du poëme, et j'y reviens.

L'auteur pour éviter la chaleur de *juillet*, se sauve dans les Alpes, et peint les glaciers d'après Haller et beaucoup d'autres. Mais ce morceau est un des mieux faits de tout l'ouvrage. Celui des castors, qui le précède, est extrêmement inégal, et l'épisode de Hachette défendant les murs de Beauvais est aussi mal amené que mal exécuté. C'est une occasion d'observer ici quelle est d'ordinaire la marche bizarre et forcée des idées de l'auteur. De la récolte du miel dans nos climats il passe à la pêche de la baleine dans le Groënland. Une des dépouilles de ce poisson était le fanon dont on faisait cette espèce de lattes appelées *baleines*, qui ont si longtemps roidi la taille des femmes, et gêné la croissance et la liberté des enfants. On eut à Rousseau l'obligation d'avoir aboli cet usage ridicule et nuisible : de là un hommage à Rousseau. Mais Rousseau a refusé aux femmes la supériorité des talents : de là hommage aux femmes, que l'auteur console et venge de cette injustice. Il leur rend tout ce qu'on a voulu leur disputer, et même le courage guerrier; et pour preuve de ce courage, l'auteur, après une invocation en forme à la muse de l'épopée, embouche la trompette, et nous raconte longuement les exploits de Hachette au siége de Beauvais. Il est vrai qu'il a soin de nous prévenir qu'il vient d'épouser une femme de la famille de cette héroïne; mais je ne crois pas que ce mariage même puisse justifier cette longue suite d'écarts qui nous ont fait arriver, par sauts et par bonds, depuis la baleine jusqu'à cette Hachette, et du Groënland jusqu'à Beauvais. On permet dans le désordre lyrique, qui est très-court, de saisir un objet éloigné, sans beaucoup de préparation, mais jamais plusieurs de suite, et toujours du moins avec un rapport quelconque au sujet : Pindare lui-même, comme nous l'avons vu, n'y a jamais manqué. A plus forte raison l'ordre naturel des idées doit-il être toujours observé et toujours sensible dans un long poëme, soit didactique, soit descriptif. Ici pas un des objets que l'auteur assemble de force n'a de connexion avec ce qui précède ou ce qui suit, et rien ne se rapporte à un dessein quelconque. C'est à la fois et le vice général de l'ouvrage, et un défaut particulier à l'auteur; et un seul des deux suffirait pour faire tomber le livre des mains, quand il serait mieux écrit. Jamais personne n'a plus méconnu que Roucher ce principe universellement reçu de tout temps, que le lecteur veut toujours savoir où on le mène, et aller à un but; c'est ce qu'Horace appelle *lucidus ordo*; c'est ce qu'il recommande, quand il dit : *Tantum series juncturaque pollet.* Comment, au contraire, Roucher passe-t-il des abeilles aux baleines? Il faut le voir, afin de comprendre, s'il est possible, ce qu'il a pris pour des transitions. Il s'élève, avec raison, contre l'usage où l'on est, dit-il, dans quelques cantons, de mettre le feu aux ruches pour recueillir le miel. Il nous montre les abeilles étouffées par la fumée :

> . . . . Et le peuple et la reine
> Déjà *mourant d'ivresse*, et couchés sur l'arène.

Et tout de suite :

> *C'en est trop* : et s'il faut que les cruels humains
> Signalent *par le sang le pouvoir* de leurs mains,
> Aujourd'hui, vers les bords où l'Europe commence,
> Le commerce leur ouvre une carrière immense.
> Qu'ils volent, à travers une mer de glaçons,
> Combattre et déchirer les monstrueux poissons
> Que l'Océan du Nord voit bondir sur son onde.

Il est rare d'accumuler plus d'inepties et de contre-sens de toute espèce en si peu d'espace. Cette exclamation niaise, *c'en est trop; ce pouvoir des humains, signalé par le sang*, à propos des abeilles que la fumée fait *mourir d'ivresse;* l'incompréhensible

absurdité de cet énoncé textuel, « s'il faut du sang aux humains, aujourd'hui le commerce leur ouvre une carrière immense, » d'où il suit que c'est *le commerce qui ouvre une carrière de sang ;* cette autre absurdité de faire *voler* des navires pêcheurs *à travers une mer de glaçons ;* enfin cette manière de raisonner aussi inconcevable que tout le reste, « au lieu de tuer ces abeilles, allez-vous-en harponner des baleines. »

N'est-ce pas là en sept ou huit vers le chef-d'œuvre de la déraison ? N'est-ce pas là ce qu'Horace appelle *ægri somnia,* les rêves d'un malade? Et cette déraison revient à tout moment : il n'y a que la crainte de l'ennui qui empêche la critique de trop multiplier ces exemples. N'en est-ce pas assez au moins pour faire sentir à la jeunesse métromane qu'il ne suffit pas, pour écrire, ne fût-ce qu'une pièce de deux cents vers, d'avoir des hémistiches dans la tête et dans l'oreille, et qu'il faut encore, sinon beaucoup d'esprit, au moins le sens commun ? Mais c'est bien inutilement que Boileau leur a dit d'*enchaîner la rime avec la raison ;* il est clair qu'ils se sont persuadés que *la rime* dispense de *la raison :* au moins il est impossible d'expliquer autrement leur manière de composer. Je puis affirmer, pour mon compte, que, de tous ceux que j'ai vus réciter ou écouter des vers, je n'en ai pas vu un seul faire la moindre attention aux choses ; leur attention tout entière se portait sur le vers : non pas qu'ils en eussent beaucoup plus sur le vers que sur les choses, mais le vers était tout ce qui les occupait. Combien sont venus me porter leurs plaintes dans le temps des concours académiques, et tous convaincus qu'on *n'avait pas lu leurs pièces !* Je les invitais à lire leur ouvrage, et je tâchais d'abord de leur faire voir le défaut de sens, ou la fausseté, ou l'inconvenance, ou l'incohérence des idées. Ils ne se défendaient pas trop là-dessus, moins peut-être par la difficulté de répondre, que par le peu d'importance qu'ils attachaient à tout cela. Je leur montrais alors les fautes de style et de versification, et là-dessus ils se débattaient un peu davantage ; mais, en dernier résultat, ils se rejetaient sur trois ou quatre vers bien tournés, et ne paraissaient pas douter que ce n'en fût assez pour mériter un prix.

Mettez en prose *les Géorgiques* de Virgile, vous n'y trouvez rien que de raisonnable : partout la filiation des idées naissant les unes des autres, partout l'enchaînement naturel des objets dont l'un vous conduit à l'autre sans saccade et sans effort. Mais essayez de mettre en prose, je ne dis pas les douze *Mois* de Roucher (il faut ménager le temps et la patience), mais un de ses *Mois,* et il n'en restera qu'un ténébreux chaos, d'où sortiront quelques traits de lumière.

La peinture des belles nuits d'*août* en offre de brillants ; mais on repousse avec dégoût une fiction très-déplacée, l'ombre de la France qui vient retracer les horreurs de la Saint-Barthélemy. C'est attrister et flétrir bien mal à propos l'âme du lecteur, que le poëte, un moment auparavant, a transportée dans les cieux avec Newton. Il invective dans ses notes contre ceux qui avaient condamné cet épisode, même au milieu du prestige des lectures, qui couvrait tant d'autres défauts, et qui n'avait pu déguiser celui-là, tant il était choquant. Mais Roucher, pour réfuter le reproche, se garde bien de l'exposer tel qu'on le lui avait fait. Personne ne prétendait qu'il fallût s'imposer le silence sur cette épouvantable époque de nos annales ; il est toujours bon de renouveler l'horreur d'un grand crime quand l'occasion s'en présente, mais on lui niait que ce fût là l'occasion, et on avait raison : *Non erat hic locus.* Assurément il est trop visible qu'il n'a voulu, suivant sa coutume, que remanier un tableau déjà fait, celui du second chant de *la Henriade ;* ce qui suffirait pour prouver qu'il n'en sentait pas le mérite : et de fait il croyait, de la meilleure foi du monde, faire des vers beaucoup mieux que Voltaire. Il ne serait pas juste de le juger sur cette ridicule tentative : il pourrait être au-dessous de Voltaire, et pourtant être encore quelque chose ; mais ici Roucher est au-dessous de Roucher, autant qu'il est habituellement au-dessous de Voltaire. Son morceau de *la Saint-Barthélemy* est d'un bout à l'autre du dernier des écoliers. Ce n'était pas la peine de noircir si mal à propos l'imagination du lecteur, et de faire une grande note déclamatoire pour justifier de mauvais vers.

Un épisode un peu mieux choisi, c'était celui de Lozon et de Rose, s'il eût été mieux conçu et mieux terminé. Rose va se baigner dans la Dordogne au point du jour ; Lozon, dont il eût fallu détailler en quelques vers l'inclination pour Rose, la suit de loin, et va se baigner aussi à quelque distance. Un orage survient, et Lozon sauve la jeune Rose près de se noyer, non sans courir lui-même un grand danger. Elle obtient de lui qu'il n'abuse pas de sa situation, et qu'il respecte son honneur ; et là-dessus tous deux se séparent sans qu'il en résulte rien de plus. Qui ne voit qu'il eût fallu ici un dénoûment, et que cet épisode fût un petit drame? Mais l'auteur ne sait ni rien arranger ni rien finir.

Il y a de beaux détails dans les moissons d'août, dans le morceau où l'auteur représente la circulation bienfaisante de la séve, qui, vers la fin de ce mois,

prépare la maturité des fruits de l'automne : il y en a dans la description de la famine qui désola Rome au temps de l'invasion des Hérules ; mais là, comme ailleurs, manque l'heureuse distribution des matériaux ; tout est plus ou moins maladroitement recousu, et rien ne forme un tissu régulier.

Mais l'épisode qui revient le plus fréquemment dans le poëme, c'est l'auteur lui-même : il est lui-même le sujet dont il aime le plus à parler et à parler longtemps. J'avoue que, si l'égoïsme intérieur ou l'excès vicieux de l'amour de soi est plus ou moins de tous les temps, l'égoïsme naïf ou même impudent est un des caractères distinctifs de ce siècle. Je sais encore qu'il y a une sorte d'orgueil poétique que l'on pardonne asez volontiers, soit aux grands poëtes, qui ne le montrent pas souvent, et qui le justifient, soit aux rimailleurs, parce que ce n'est qu'un ridicule ajouté à celui de leurs vers, et oublié avec eux. Mais pourtant il y a des bornes à tout ; et quelque complaisance qu'on ait pour son amour-propre, il est certaines bienséances généralement observées, qui doivent avertir que les autres hommes ont aussi leur amour-propre, et que les occuper à tout moment de soi, dans ses vers, sans en avoir ni raison, ni besoin, ni prétexte, c'est les choquer très-gratuitement, et choquer en même temps la décence et le bon sens. Virgile, dans ses *Géorgiques*, n'a parlé de lui que deux fois et très-humblement, et en quatre mots : une fois pour dire que, s'il ne lui est pas donné de pénétrer les secrets de la nature, du moins il veut toujours aimer les bois et les eaux, sans prétendre à aucune gloire, *flumina amem sylvasque inglorius ;* une autre fois, à la fin de son poëme, pour en marquer l'époque par les exploits d'Auguste en Orient, et pour opposer à tant de gloire son loisir obscur dans sa douce retraite de Naples. Il n'y a pas là de vanité ; c'est même user avec art du droit accordé aux poëtes de se mettre un moment dans un petit coin de leurs tableaux, mais avec une extrême réserve, toujours avec intérêt, et jamais avec prétention. Il n'est pas ici question, sans doute, des genres de poésie où l'auteur est censé converser avec un ami ou avec le lecteur, comme l'épître sérieuse ou badine, la satire, la fable : il s'agit des grands ouvrages, où il doit s'oublier d'autant plus qu'il est censé inspiré par une muse. Pour ce qui est de Roucher, il faut apparemment qu'il ait mis l'égoïsme au nombre de ses muses inspiratrices, et ce n'est sûrement pas la moins occupée. Il n'y a pas un de ses chants où elle ne tienne une place plus ou moins étendue. Nous avons vu sa maladie et sa convalescence à Montpellier, son mariage à Beauvais, la tirade où il promet à son père d'aller le revoir et de le rassurer sur *la gloire de son fils*. J'aurais pu vous faire voir une autre tirade fort longue où il promet à Virgile d'aller à Naples *baiser sa cendre ;* une autre tirade encore (car il ne parle jamais de lui que par tirades), où il voue à Pétrarque un pèlerinage à Vaucluse pour visiter son ombre. Que serait-ce si je rappelais tous les endroits où il ramène sa Myrthé ? Passe pour Myrthé, dira-t-on ; l'amour excuse tout. Je le veux bien ; mais il y a encore ici un terrible inconvénient : c'est que, lorsqu'on s'y attend le moins, voilà Myrthé qui est tout à coup répudiée pour faire place à Zilla ; et en proclamant l'avénement de l'une, il proclame l'infidélité de l'autre ; ce qui refroidit beaucoup pour Myrthé, et même un peu pour Zilla. Properce, dans ses *Élégies*, qui sont des pièces détachées, pouvait passer sans risque d'une maîtresse à une autre ; mais dans un poëme il n'en faut qu'une, ne fût-ce que par respect pour l'unité d'objet. Il est trop clair que l'amour de Myrthé n'a pu aller au delà de la moitié du poëme, et cela se conçoit. Il faut beaucoup d'amour pour aller même jusque-là, et bien des lecteurs n'iront pas si loin. Cela n'empêche pas l'auteur de faire une exacte répartition d'hommages entre ses deux belles : six *mois* pour Myrthé, six *mois* pour Zilla. Il n'y a rien à dire.

C'est dans le mois de *septembre* que la muse de l'égoïsme a pris l'essor le plus large. Dans sa première excursion, l'auteur nous raconte ses étranges aventures lorsqu'il voulut voir de près le rut des cerfs. Son indiscrétion déplaît à un de ces animaux, dont il se trouve si près,

> Qu'un souffle *imprudent* de sa bouche échappé
> Décèle sa présence au cerf *qu'il a frappé*.

Le cerf n'avait pas, comme on voit, beaucoup de chemin à faire pour l'atteindre : du premier bond il devait être sur lui. Cependant voici la suite du récit :

> Soudain il vole à moi : je me livre à la fuite ;
> Et, bientôt sur mes pas *ramenant sa poursuite*,
> Au cirque *de nouveau* je rentre le premier,
> *Et triomphant m'élève au faîte d'un cormier.*

Le cirque est ici l'enceinte où sont rassemblés les cerfs et les biches, et le théâtre de leurs amours. Ainsi Roucher est sorti de cette enceinte en fuyant devant le cerf, l'y a *ramené de nouveau*, et a encore eu le temps de *monter triomphant* sur un cormier ; ce qui prouve qu'il court plus vite qu'un cerf, et qu'il grimpe comme un singe. Cette espèce de fiction me semble plus gasconne que poétique. Et, pour qu'il n'y manque rien, il ajoute :

> Lorsque enfin assuré que d'*un essor rapide*,
> Je trompais en fuyant *son audace intrépide*,
> Dans l'arène déserte il revient *orgueilleux*.

Il n'y a pas un mot qui n'ait son prix. Quelle *audace intrépide* que de poursuivre un homme qui fuit et qui est sans armes! A l'égard de *l'essor rapide*, oh! il l'est en effet, puisqu'il l'est plus que celui du cerf, le plus léger de tous les animaux. Mais pourquoi le cerf *revient-il orgueilleux?* Il n'y a pas de quoi, puisqu'il est *assuré* que notre poëte court mieux que lui. C'est bien là le cas de dire, comme don Quichotte à Sancho, après le conte des trois cents chèvres : *En vérité, Sancho, voilà bien le conte le plus extraordinaire que j'aie ouï de ma vie.* La description du rut, qui vient après, est empruntée du poëme latin de Savary : *Venationis cervinæ leges.* Mais l'épisode du cormier est de l'invention de Roucher, et c'est un bel épisode et une belle invention!

Il n'est pas tout à fait aussi neuf dans une autre excursion sur les louanges de l'agriculture, qui n'a rien de commun, il est vrai, avec ce morceau si plein de charme, *O fortunatos!* qu'on ne se lasse pas de relire dans les *Géorgiques;* mais on y prouve en forme qu'il vaut mieux *aux humains fournir leur aliment que de ramper à la cour dans de lâches intrigues*, et d'aller *égorger l'habitant d'un tranquille rivage;* et cela est très-vrai. Ces grandes vérités l'échauffent au point qu'il ne doute pas qu'un jour ses vers, *portés par l'harmonie jusqu'au trône des rois,* ne les déterminent à *couronner tous leurs noms du nom de laboureur,* quand ils seront *échappés à l'erreur :* et il faut avouer que cela est très-*philosophique.*

Mais enfin, après avoir été aux prises avec les cerfs, et avoir enseigné aux rois à être *laboureurs*, il revient à ses vers, et c'est l'automne qui l'y ramène. Voici le panégyrique qu'il en fait (je veux dire celui de ses vers) : il n'y manque rien, si ce n'est peut-être ce qui manque souvent aux panégyriques, la vérité :

> J'oubliais, endormi sur mes premiers essais,
> *D'en mériter l'honneur par de nouveaux succès :*
> Je n'étais plus moi-même. O soudaine merveille!
> Dans le calme des bois mon ardeur se réveille.
> Je renais, je revole à la cour des neufs Sœurs;
> Et l'art des vers encore a pour moi des douceurs.
> Oui, mon luth, tour à tour *léger, sublime et tendre,*
> Aux *antres* du Parnasse ira se faire entendre.
> Riche saison des fruits, c'est à toi que mes chants
> Devront cette *énergie et ces accords touchants,*
> *Qui, maîtrisant le cœur par l'oreille enchantée,*
> *Font aimer dans mes vers la nature imitée.*

Je ne me rappelle pas que l'amour-propre le plus déterminé ait jamais fait au public des confidences si ingénues. Ces illusions sont heureusement fort innocentes, comme toutes celles des poëtes; mais elles sont fortes. Cet homme est-il assez content de lui-même? *Il maîtrise le cœur;* il *enchante l'oreille;* il est tour à tour *léger, sublime et tendre;* ses *accords sont touchants,* on *aime la nature dans ses vers, etc.* Tout poëte est content de lui et de sa muse, on le sait, et d'ordinaire en raison inverse de ce qu'il vaut; mais d'ordinaire aussi c'est une jouissance assez secrète, dont il ne fait part qu'à quelques amis complaisants, et qu'il ne communique pas au public, *de peur des jaloux,* comme les amants, qui ont toujours peur que tout le monde n'aime leur maîtresse, même quand personne n'y pense. Roucher était plus confiant : il dut tomber de haut, huit jours après la publication de son poëme *léger, sublime et tendre. Léger!* il n'existe pas de versification plus lourde que la sienne. *Tendre!* il n'y a pas dans son ouvrage un vers de sentiment. *Sublime!* il a quelques tableaux qui ont de la richesse et de l'expression; mais quand il tend au *sublime*, il est boursouflé. *Ses accords touchants maîtrisent le cœur!* Il n'a jamais su parler au cœur, et nul écrivain n'est plus étranger au pathétique. Quand nous en serons à l'examen des vers, nous verrons comme il *enchante l'oreille.*

Au reste, il prophétise sur les progrès de l'esprit humain aussi magnifiquement que sur les *succès* de sa muse. Il ne doute pas qu'il ne vienne un jour où l'homme saura tout; et l'on reconnaît là le charlatanisme, aujourd'hui un peu décrédité, de cette *philosophie* qui, ne pouvant pas trop se vanter du présent, promet toujours des merveilles pour l'avenir, d'après le calcul du charlatan de *la Fontaine,* qui se fait payer d'avance par le roi pour faire d'un âne un orateur dans l'espace de dix années : avant ce terme, dit-il,

> Le roi, l'âne ou moi nous mourrons.

Roucher nous annonce de même que nous connaîtrons un jour l'origine des vents, la nature de la lumière, tous les corps célestes; que *nous saisirons l'âme tout entière d'un seul regard,* quoique personne n'ait encore soupçonné seulement ce qu'elle est; qu'enfin il viendra un temps où *l'instinct forcera sa prison, et s'élèvera au jour de la raison.* Voilà bien, en d'autres termes, *l'âne orateur;* mais, en attendant que *la philosophie élève* la bête au rang des hommes, on ne saurait nier du moins qu'elle n'ait, et en principe et en résultat, rabaissé l'homme jusqu'à la brute et jusqu'à la bête féroce : c'est un triomphe fort différent de celui qu'elle annonçait; mais on ne peut lui contester celui-là.

Tout ce qui afflige Roucher, c'est que quand toutes ces grandes choses arriveront, il ne les verra pas : il ne sera plus.... Infortuné! dont je ne rap-

pelle ici les erreurs que parce qu'elles tenaient à un funeste système dont tu as été dupe comme tant d'autres, sans aucune méchanceté, j'aime à croire du moins que tu es mort détrompé : tu en as vu assez pour l'être.

Si vous voulez juger de la distance du bon esprit au mauvais, du sentiment juste de toutes les convenances les plus délicates à l'oubli des bienséances les plus communes, voyez de quelle manière Despréaux parle de lui dans son épître *sur le Vrai :*

Sais-tu pourquoi mes vers sont lus dans les provinces,
Sont recherchés du peuple, et reçus chez les princes?
Ce n'est pas que leurs sons agréables, nombreux,
Soient toujours à l'oreille également heureux,
Qu'en plus d'un lieu le sens n'y gêne la mesure,
Et qu'un mot quelquefois n'y brave la césure;
Mais c'est qu'en eux toujours, du mensonge vainqueur,
Le vrai partout se montre, et va saisir le cœur;
Que le bien et le mal y sont prisés au juste;
Que jamais un faquin n'y tint un rang auguste;
Et que mon cœur, toujours conduisant mon esprit,
Ne dit rien au lecteur qu'à soi-même il n'ait dit.

Il ne détaille pas tous les mérites de sa poésie, quoiqu'ils soient réels et nombreux; il ne parle que des défauts, quoiqu'ils soient rares et légers. Roucher, au contraire, étale tous les mérites qui ne sont pas dans ses vers, et n'y soupçonne pas un seul de leurs défauts énormes et innombrables. Il parle de *l'honneur de ses essais* qu'il n'a encore que récités, des *nouveaux succès* qu'il attend, quoique, n'ayant encore rien publié, il n'ait point encore eu de *succès*. Despréaux, entouré de vingt éditions, ne parle que d'une espèce de succès qui est un fait public et incontestable : et, bien loin de l'attribuer à la beauté de ses vers, il ne veut en être redevable qu'à une qualité dont il lui est permis de s'applaudir, parce qu'elle n'est qu'un devoir essentiel au poëte satirique, l'amour *du vrai;* et cela même fait rentrer dans son sujet ce qu'il dit de lui-même. Voilà comme on sait composer. Et quelle heureuse élégance dans ces vers mêmes où il ne parle que des défauts de ses vers! Mais ce Boileau vivait dans le *siècle des préjugés,* où un poëte même ne devait parler de lui qu'avec modestie, avec art, avec intérêt : *le siècle de la philosophie a changé tout cela.* Quel sot *préjugé* que la modestie! prônez de toutes vos forces, et à pleine voix, et votre *génie,* et vos *succès,* et vos *palmes,* et vos *lauriers,* et vos *triomphes* [1], il y aura toujours assez de sots pour vous croire. Et qu'est-ce donc que la *philosophie,* si ce n'est un calcul sur la sottise humaine? On l'avait jusqu'ici laissé aux fripons : c'était une duperie; et *la philosophie* est venue pour nous en corriger.

Un des plus mauvais *mois* de Roucher est sans contredit celui d'*octobre,* et la vendange ne lui a pas porté bonheur, quoiqu'il s'efforce d'y mettre d'abord un enthousiasme factice, qui n'est qu'une froide exaltation de tête, et ensuite une gaieté bachique qui descend jusqu'au ton du cabaret. Toujours porté à agrandir tout, ce qui est un moyen de tout gâter, au lieu de concentrer la joie de ses vendanges dans une scène champêtre et privée, il nous invite à courir l'Europe pour vendanger avec lui; ce qui suppose un secret particulier pour être à la fois sur le Danube et sur le Tage. Si l'on doutait de ce nouvel accès de folie, qu'il prend pour de la verve, voici les vers :

Vous, dignes d'assister à nos sacrés mystères,
Sortez *à flots nombreux* de vos toits *solitaires*,
Courons, et, de l'Ister au Tage répandus,
Assiégeons les raisins aux coteaux suspendus.

Il ne se borne point à ce petit voyage; il appelle l'Espagnol, l'Allemand, l'Italien, les Hongrois, et finit par les Suisses.

Et par des flots de vin *tous les Suisses* trempés,
Dansent sur le sommet de leurs monts escarpés.

Tous les Suisses est bien la plus plaisante cheville qu'il soit possible de rencontrer. Il y a de quoi se récrier sur *tous les Suisses,* comme sur le *quoi qu'on die* de Trissotin. Ce n'est pas *les Suisses* qu'il se contente d'appeler, comme les Espagnols et autres peuples, c'est *tous les Suisses*, apparemment parce qu'il n'y en a pas un seul qui n'aime à boire. Les Allemands pourraient s'en formaliser, mais on ne peut pas songer à tout. C'est dommage que, dans le temps où la lecture des *Mois* était le vin nouveau qui tournait toutes les têtes, quelqu'un ne lui ait pas dit : Encore une fois ce charmant *tous les Suisses!* Mais on lui a fait répéter des vers qui ne valaient guère mieux.

Après une terrible sortie contre ceux qui *nous défendent la joie,* quoique je ne sache pas que jamais personne ait *défendu*, ni *la joie* des vendanges, ni aucune de ces joies naturelles et innocentes qui, bien loin de corrompre l'homme, le rendent meilleur en le tenant près de la nature, il passe, sans qu'on sache pourquoi, à la *peste noire* qui désola la plus grande partie du globe au quatorzième siècle (en 1348), et dont la description et les accessoires remplissent la moitié de ce chant. Puisqu'il lui fallait une peste (et sans doute il lui en fallait une après celle de Virgile et de Lucrèce), il eût été beaucoup plus avantageux de choisir celle de Marseille (en 1720), qui aurait eu pour nous un in-

[1] Phrases habituelles qui remplissent presque toutes les préfaces de nos jours.

térêt particulier; mais elle ne lui aurait pas fourni le plus grand plaisir qu'il pût avoir, celui de faire en vers le tour du monde. Quelle bonne fortune pour un déclamateur! Il en tire, entre autres avantages, une petite période de trente-cinq vers, qui est bien la chose la plus curieuse et la plus divertissante, si ce n'était qu'on demeure un peu essoufflé quand on est au bout. Mais on le serait à moins, car il nous a fait voir bien du pays, à commencer par le Catay et à finir par la France. Cette peste donc

Abat le grand Négus, son peuple, ses enfants;
Frappe la côte d'Or, celle des Éléphants;
Dévaste le Zaïre, etc.

Or le Zaïre est un fleuve d'Afrique, et jamais on n'a dit *dévaster la Seine,* pour *dévaster la France,* ni *dévaster le Tibre* ou *l'Euphrate*, pour *dévaster l'Italie* ou *l'Asie*. On ne le dirait que des brochets ou des requins : ce sont eux qui *dévastent* les rivières ou les mers. C'est là le sublime de Roucher. Mais ce qui est plus heureux que tout le reste, c'est le *grand Négus*. Comme *le grand Négus* figure bien là! Concevez-vous quel plaisir d'*abattre le grand Négus,* d'un seul hémistiche? Cela peut n'être pas fort touchant pour nous, qui ne connaissons pas trop le *grand Négus*, mais à coup sûr cela est *sublime*. Suivons la peste.

Perce du vieux Atlas les sommets orageux,
De cadavres infects couvre ces rocs *neigeux*.

L'auteur a dû se féliciter de cette épithète à la Ronsard, *les rocs neigeux;* elle *n'enchante* pas autrement l'oreille et le goût, et je ne vois pas que ce mot soit bon à rien, si ce n'est pour dire un temps *neigeux*, dans l'almanach. De plus, il est difficile que la peste *couvre de cadavres infects les rocs* de l'Atlas, où il n'y a en effet que des neiges et des glaces, comme sur toutes les montagnes de la même élévation, et où n'habitent pas même les animaux. Mais l'épithète renouvelée de Ronsard répond à tout, et c'est encore du *sublime*. La peste court toujours :

Mêle ensemble et l'Ibère et le Maure indomptés.

Mais il n'était pas besoin pour cela de la peste : l'Ibère et le Maure étaient alors *mêlés ensemble* dans toute l'Espagne; et comme ils se faisaient une guerre continuelle, qui finit par la victoire des uns et l'expulsion des autres, on n'entend pas trop comment cette épithète *indomptés* serait autre chose qu'une cheville à contre-sens. La peste, toujours portée par la période éternelle, dont le mouvement ne change pas une seule fois,

De tous ses potentats *purge* la Germanie,
Des ducs de la Néva *punit la tyrannie*.

Je ne sais pas précisément qui était alors *duc de la Néva;* mais si c'était un *tyran*, la peste eut raison, et ce n'était pas sous ce rapport qu'il fallait la montrer. Pour ce qui est de *purger la Germanie de tous ses potentats, la purgation* est un peu forte, et le ridicule ici va jusqu'à l'indécence et l'atrocité; car si l'auteur n'était pas en état de prouver que *tous ces potentats* étaient des monstres (et je crois qu'il y eût été embarrassé), ou le vers n'a pas de sens, ou il signifie que *tous les potentats* ne sont bons qu'à mourir de la peste, et que la peste est bonne à en *purger* le monde; ce qui est une déclamation aussi odieuse qu'insensée. Voilà où conduit le style déclamatoire; il peut rendre le meilleur homme du monde, non-seulement absurde, mais scandaleux. La peste enfin

Dans les champs français,
Par des *excès* nouveaux vient combler *ses excès*.

Respirons, malgré *les excès* de la peste. Qui jamais, avant qu'il y eût un poëme des *Mois*, avait entendu parler *des excès* de la peste? Mais au moins la période est finie. Je n'en ai pris que quelques membres : si j'eusse essayé de la réciter tout entière, il est fort douteux que j'eusse pu avoir assez d'haleine, et vous assez de patience pour la soutenir jusqu'au bout. Je m'y suis arrêté, même avec quelques détails critiques, parce que c'était, dans le temps des lectures, un des morceaux les plus fameux. Il n'était bruit que de la *peste noire*, et toujours, au dernier vers, celui de la peste qui *comble ses excès par des excès nouveaux*, les battements de mains ne finissaient pas. Si c'eût été de satisfaction d'être au bout de la période, comme Dandin *suait sang et eau* pour arriver à la fin des *quand je vois* de Petit-Jean, ou si c'eût été une manière de féliciter l'auteur d'avoir pu achever son incommensurable tirade sans rendre l'âme, j'aurais compris cette explosion d'applaudissements : mais non, en vérité, c'était de l'admiration toute pure pour ce fatras assommant, dans lequel il n'y a pas même un bon vers, et qui est chargé d'inepties d'un bout à l'autre, telles, par exemple, que cet hémistiche, que je n'ai pas cité, car qui pourrait relever tout!

Brave les feux d'Hécla.

Devinez, s'il est possible, ce que c'est que la peste qui *brave les feux* d'un volcan. Croyez-vous que l'auteur se soit entendu lui-même, qu'il eût pu nous expliquer ce que la peste peut avoir à craindre des *feux* d'un volcan? car on ne *brave* que ce qui peut être à craindre. Mais il s'agit bien de s'entendre! Est-ce qu'on s'entend quand on est *sublime* comme

nos faiseurs de *sublime*? Et, comme disait un homme de beaucoup d'esprit et de talent, dans un poëme fort différent des *Mois* :

Nous allons voir si, pour être en crédit,
Il est besoin de savoir ce qu'on dit [1].

Quoi qu'il en soit, voilà la peste arrivée en France; et, parce qu'elle y commença par les bestiaux, l'auteur, plus fidèle à l'histoire qu'aux lois de la composition, décrit d'abord une épizootie. Celle des *Géorgiques* est du plus grand effet : d'abord, parce qu'elle tient étroitement au sujet; ensuite, parce que le poëte, fidèle à l'esprit du sujet, sait nous intéresser pour les animaux, en leur donnant le degré de sensibilité dont ils sont susceptibles, et dans des vers tels que ceux-ci :

. . . . *It tristis arator,*
Mœrentem abjungens fraternâ morte juvencum.

Avec cet art et ce style, il n'y a point de sujet que l'on n'enrichisse, et point de lecteur que l'on n'attache. Mais lorsque, dans la longue course de la peste, on a *abattu* à chaque vers, ou même à chaque hémistiche, un *peuple* ou un *potentat*, il ne faut pas venir ensuite nous apitoyer sur les bestiaux; et, d'après le principe, *crescat oratio*, il convenait de commencer par les bœufs et les moutons, et de finir par le Sophi, le Mogol et le grand Négus.

A la suite de la peste, l'auteur introduit un Philamandre qui, pour préserver du fléau sa fille Linda et son fils Saint-Maur, les enferme avec lui dans une église, dont *il scelle la porte sur lui*. Il y meurt avec eux, ce qui n'a rien d'étonnant : mais, comme Philamandre, et Linda, et Saint-Maur, n'ont rien qui les rende plus intéressants que d'autres, cette espèce d'épisode d'environ cent vers est en pure perte; et qu'ils meurent dans une église ou ailleurs, rien n'est plus indifférent. Ce sont là les inventions de l'auteur.

Quant à son pathétique, il tâche d'en mettre beaucoup dans la coupe des bois et des forêts. Il s'écrie :

Eh! comment en effet *contempler froidement*
Ces forêts, de la terre autrefois l'ornement,
Aujourd'hui par le fer de leur sol arrachées, etc.

On a cent fois joint des mouvements poétiques à la chute des grands arbres, ou bien l'on en a tiré des comparaisons et des moralités. Mais cet intérêt sérieux est d'un rhéteur qui exagère tout ce qu'il a lu. Un *philosophe* (et il se donne pour tel à tous moments) aurait pu se souvenir qu'il faut du bois pour se chauffer; qu'il en faut pour construire des maisons, des navires, des meubles, des charrues, etc.; que c'est aussi pour cela que le bois a été donné à l'homme; et que, quand la coupe est régulière, il n'y a pas de quoi gémir, puisqu'il renaît d'autres bois et d'autres forêts. Il y voit, lui,

Ces sanglants bataillons
Dont le bras de la guerre a jonché nos sillons.

Soit. Mais on ne s'attend guère aux conséquences qu'il en tire :

Dieux! comme à cet aspect mon âme consternée
Des ministres de Mars a plaint la destinée.

Passe pour cela; la plainte n'est pas ici déplacée. Mais nous ne sommes pas au bout :

Si leur sang généreux, répandu pour l'honneur,
Du moins de leur patrie eût accru le bonheur,
J'envirais leur trépas. Mais, ô gloire *infertile!* [1]...
Que dis-je? Ils n'ont prêté leur glaive aux conquérants
Que pour mettre la terre aux chaînes des tyrans.

Quoi! lorsque Turenne, avec vingt mille hommes, délivrait l'Alsace de soixante mille Autrichiens; lorsque Villars arrêtait à Denain une armée qui n'avait plus qu'un pas à faire pour venir à Paris; lorsque le maréchal de Saxe renversait à Fontenoi la colonne anglaise, et sauvait nos frontières, ils n'ont rien fait pour le *bonheur* de la patrie! Quelle démence! La détestable race que la race des déclamateurs! Il faut avoir la tête bien vide de toute idée pour courir sans cesse, au mépris de toute raison et de toute décence, après des lieux communs traînés depuis deux mille ans dans la poussière des classes, et pour les pousser à un excès qui n'est plus que de l'extravagance. L'extravagance se soutient; il continue :

Oh! que j'aime bien mieux *les destins honorables*
Dont jouiront encor ces tiges *vénérables!*
Bientôt, sous l'humble toit qu'habite le malheur,
Elles rendront au pauvre une douce chaleur.

D'abord, il n'est pas si *malheureux* d'avoir de quoi se chauffer quand il fait froid; et que dirait-il donc, s'il n'y avait pas de bois *sous cet humble toit!* *Le malheur* est donc là pour la rime et contre la liaison des idées. Mais ce n'est rien; ce qui est sans prix, c'est cette préférence si affectueuse et si tendre pour *les destins honorables de ces tiges vénérables* qui auront *l'honneur* de servir à faire du feu; c'est ce beau transport de l'auteur, qui aime bien mieux ce *destin* des bûches que celui des soldats de Turenne et de Villars. Il faut articuler nettement la

[1] *Les Voyages de Polymnie*, poëme de M. Marmontel, non encore imprimé *.

* M. Marmontel fils l'a publié en 1821, avec un autre poëme inédit.

[1] *Infertile* est en lui-même une très-bonne expression, surtout en poésie; il est sonore, il offre une nuance au-dessous de *stérile* : mais l'auteur l'emploie ici très mal à propos avec une idée abstraite. Terre *infertile*, travail *infertile*, sucs *infertiles*, *etc.*, c'est ainsi qu'il est bien placé.

vérité : je défie qu'on me montre, dans ce que le siècle passé, et même celui-ci, ont produit de plus ridicule, quelque chose de plus frappant dans le genre de la bêtise. Observez qu'en général il y en a toujours dans la déclamation un fond plus ou moins marqué; et c'est pour cela même que la raison a un si profond mépris pour toute déclamation. Mais la bêtise est ici hors de toute limite et de tout exemple. Voyez les choses bien exactement telles qu'elles sont, et songez dans quel état pouvait être la tête d'un homme qui se pâme de plaisir en vous disant : *Oh! que j'aime bien mieux* être la souche qui brûle dans un foyer que le brave soldat qui meurt pour la patrie!

Un abatis de sapins termine ce chant, et toujours sur le même ton. L'auteur rappelle que ces sapins *ont vu César et Pompée errants sous leur ombrage*, quoique jamais César et Pompée, que Boileau a raison de représenter *errants dans l'Élysée*, n'aient été *errants sous des sapins*. Mais ceci amène encore une exclamation dans le genre niais :

Mais à quoi sert la gloire? Hélas! d'un fer *jaloux*
Le grossier bûcheron s'arme et frappe sur vous.

Savez-vous pourquoi l'auteur abuse des figures communes et vieillies? c'est qu'il ne les entend pas. Quand les bons poëtes ont dit, *l'honneur*, ou *la gloire*, ou *la richesse* des arbres, ils appelaient ainsi les feuillages, les fruits, les fleurs, par un rapport que tout le monde comprend. Mais Roucher, qui prend tout cela au propre et au sérieux, vous dit douloureusement,

Mais à quoi sert la gloire? Hélas!

comme il le dirait de Pompée égorgé par Photin, ou de César assassiné par Brutus; et il ajoute, pour que rien n'y manque :

Et maintenant, ô rois! instruisez-vous : le sort
Frappe ainsi votre orgueil et l'éteint dans la mort.

Tout à l'heure c'était le bûcheron qui était *jaloux* du sapin; actuellement c'est le sapin qui doit *instruire les rois*. Remarquez que ces mots, *et maintenant, ô rois! instruisez-vous*, sont de l'Écriture : *Et nunc, reges, intelligite*. Et ce qu'il y a de bon, c'est que l'auteur cite le passage dans ses notes. Mais apparemment il ne se souciait pas de savoir à quel propos l'Écriture donne cette leçon aux rois. C'est immédiatement après un verset où il est question de la puissance de Dieu qui *brise les humains*, quand il lui plaît, *comme un vase d'argile*; et ce que le prophète dit aux rois à propos de la justice divine, Roucher le leur répète à propos du *fer jaloux* qui *frappe sur les sapins*.

Au reste, s'il aime à donner des leçons, n'importe comment, il nous produit les titres de sa mission dans son mois de *Novembre*; c'est qu'il est *le dispensateur de la louange et du blâme*. Cela est fier; mais chacun a son *emploi*; et voici comme il s'exprime sur le sien :

Poursuis donc, Dupaty, ta course glorieuse;
Et tandis qu'au sénat ta main victorieuse
Couvrira l'opprimé de l'égide des lois,
Moi, *qu'un autre destin fit pour d'autres emplois*,
Au nom des saintes mœurs, dont l'intérêt m'enflamme,
J'ose, *dispensateur de l'éloge et du blâme*,
Faire entendre ma lyre à ces *flots* de guerriers, etc.

Passons sur ce mot de *flots*, si mal placé après *la lyre*; c'est ainsi que l'auteur, le plus souvent, place au hasard les figures connues. Rien n'empêche assurément que la morale ne trouve sa place dans la poésie; mais je n'aurais pas imaginé que celui dont l'*emploi* est de manier *la lyre* d'Apollon, et dont l'objet est de chanter *les mois*, pût dire de lui que son *destin* l'a fait pour *dispenser l'éloge et le blâme*. Personne d'ailleurs ne lui reprochera d'avoir loué le courage et les vertus de Dupaty, non plus que de dire *à ces flots de guerriers* :

Dites *pourquoi*, trompant et la mère et la fille,
Vous abreuvez d'opprobre un vieux chef de famille;
Pourquoi, d'un jeu sans borne affrontant les hasards,
On vous voit dans la nuit, échevelés, hagards,
De vos *immenses* biens ruiner l'édifice,
Et pour le *réparer appeler* l'artifice;
Pourquoi l'humble artisan, chargé de vos mépris,
En vain de ses travaux vous demande le prix;
Et pourquoi, prodiguant un amour idolâtre
Aux beautés dont le vice a paré le théâtre,
De ces viles Phrynés vous adoptez les mœurs, etc.

Ces leçons, sans contredit, sont fort bonnes, mais ces vers-là ne sont pas bons; ils sont trop froids et trop médiocres. Le *pourquoi* est ici à la glace; et quand les leçons sont données sur *la lyre*, elles doivent avoir un autre feu.

La chasse du cerf est le morceau principal de ce chant : il est très-défectueux et très-faible, et les phrases sont souvent aussi lentes et aussi lourdes qu'elles devraient être légères et rapides.

A propos de la chasse, dont il exclut les femmes, et avec raison, il saisit l'occasion de leur dicter aussi des règles de conduite. Il veut qu'elles soient vêtues légèrement, qu'elles fassent de la musique, qu'elles cultivent et dessinent les fleurs, qu'elles brodent et qu'elles dansent. Fort bien :

. . . . . . Surtout qu'*amantes enflammées*,
Vous sentiez, vous goûtiez le plaisir d'être aimées;
Qu'écartant loin de vous toute frivolité,
Vous ne violiez jamais à l'infidélité;
Que votre sein fécond reproduise vos grâces....

Il m'est impossible de deviner ce que signifie ce dernier vers, à moins que ce ne soit une exhortation

à faire de jolies filles, précepte qu'elles ne sont pas trop maîtresses d'observer toujours. Mais ce qui est plus remarquable, c'est de vouloir qu'elles soient des *amantes enflammées* : cela n'est pas trop moral pour un moraliste de profession, qui tout à l'heure était *enflammé de l'intérêt des saintes mœurs*, qui parlait *en leur nom*, et qui même en faisait le titre de sa mission. *Goûter* dit moins que *sentir*, et par conséquent est mal placé; mais ceci ne regarde que le poëte. Quant au prédicateur, il dira que c'est dans la bouche de l'*Amour* qu'il met ses leçons, et qu'il parle au nom de l'*Amour*. Mais il n'en a pas moins tort; et quand on se métamorphose ainsi à tout moment, on n'a ni *destin* ni *emploi*, et les leçons de l'*Amour* décréditent un peu *les saintes mœurs*.

> Enfin, quand *l'âge mûr* changera vos désirs,
> Que *vos châteaux* encor vous donnent des plaisirs.

Et pourquoi donc attendre si tard pour goûter *les plaisirs des châteaux*? D'ailleurs, il y a trop peu de dames à *châteaux*; et l'*Amour* devait parler à toutes, aux champs, comme à la ville.

> De vos fruits, de vos fleurs, exprimez l'ambroisie.
> Qu'aujourd'hui du pommier la richesse choisie
> Sous vos yeux *vigilants* se transforme en boisson.

Oh! pour le coup, ce n'est plus l'*Amour* qui parle, ce n'est sûrement pas lui qui *exige* que les femmes fassent du cidre. On voit trop que c'est l'auteur qui cherche une transition, et chez lui la transition est presque toujours de la même adresse. Mais, quoiqu'il lui en ait tant coûté pour arriver des femmes au cidre, il n'en dit pas un mot de plus; il le laisse à Thompson, parce qu'*il entend sa patrie qui réclame une place pour l'olive dans ses vers*. La récolte de l'olive, qui est bien traitée, ramène la dispute de Mars et de Minerve, qui pouvait l'être mieux; ensuite la *veillée villageoise*, qui, malgré quelques fautes et quelques disparates, est en général agréable; puis enfin une furieuse sortie contre les histoires de revenants et de sorciers.

> Qu'il soit maudit cent fois l'apôtre sacrilége
> Qui, *des morts le premier blessant le privilége*,
> Au nom d'un Dieu vengeur les tira des tombeaux,
> Et les montra souillés de sang et de lambeaux!

Je n'entends pas trop ce que veut dire ici *le privilége des morts*, mais je ne connais point du tout l'*apôtre sacrilége* qui a *le premier* tiré *les morts des tombeaux*, à moins que ce ne soit l'imagination frappée de terreurs superstitieuses, ou remplie d'illusions poétiques; et c'est ce qu'il fallait énoncer. Si l'auteur cherchait un épisode sur les nuits d'hiver, il eût pu en trouver un très-poétique et très-neuf dans l'opinion vulgaire des montagnards du Nord, qui, dans tous leurs chants, entendent les ombres de leurs aïeux gémir dans les vents, et les voient se promener sur les rochers ou apparaître sur les flots. Ossian pouvait lui être là d'un grand secours, et l'imitation pouvait lui fournir des vers, et même des scènes; mais, pour se servir bien de l'esprit d'autrui, il faut en avoir beaucoup soi-même : personne ne l'a prouvé mieux que Voltaire.

Ce qu'il y a de plaisant, c'est que l'auteur, qui trouve *sacrilége de tirer les morts des tombeaux*, les évoque dans le *mois* suivant, celui de *Décembre*, et les évoque même hors de propos.

> Ombres des morts, sortez du séjour des ténèbres :
> J'élève le cyprès sur vos urnes funèbres.

Il semble au contraire que c'est le moment de leur dire d'y reposer, et c'est ce que leur disaient les anciens toutes les fois qu'ils couvraient les tombes d'ombrage ou de fleurs : mais les contre-sens en tout genre sont si familiers à l'auteur!

La plantation est un des matériaux de son *mois* de *décembre*, particulièrement celle du chêne; ce qui lui a suggéré un très-froid épisode, *la fête du gui* chez nos anciens druides. Autre épisode non moins froid, celui de *la fête des brandons*, qui se célébrait à Dreux, vieille superstition abolie de nos jours, vu le danger de mettre le feu à la ville. L'auteur y voit un *mystique emblème des rayons du soleil*, ce qui pourrait être vrai sans en être plus intéressant, et ce qui n'est qu'une conjecture fort douteuse ; car qui peut savoir au juste l'origine de toutes ces coutumes locales? Il *passe* de là au *déluge*, comme l'Intimé, non pas à celui de Noé, mais à un déluge quelconque, dont il a cru augmenter l'effet en bouleversant à la fois le globe par le feu et par l'eau, ce qui produit un effet tout contraire. Si le Poussin s'était avisé de montrer le feu des volcans dans son déluge, il n'aurait pas fait un tableau qu'il est impossible de regarder sans effroi. Mais on ne voit que l'eau et la destruction, et le tableau est sublime. Roucher n'est pas poëte comme le Poussin est peintre : son déluge est de la dernière médiocrité, non-seulement fort au-dessous d'Ovide, mais, proportion gardée de la différence des temps, au-dessous de celui de du Bartas, chez qui l'on trouve trois ou quatre vers fort beaux. Vient ensuite, pour expliquer l'harmonie du monde, l'apparition d'un *colosse* qui est la *Nature*, et dont la description est à peu près copiée d'un fragment du cardinal de Bernis, imprimé dans ses OEuvres il y a quarante ans; et ce *Colosse de la Nature*, qui apparaît à Roucher, ne fait autre chose que lui redire en vers faibles ce que vous avez vu ci-dessus en beaux vers dans le poëme de *la Religion*, de Racine le fils. Si l'auteur

n'est pas fort pour inventer, il n'embellit pas ce qu'il prend aux autres.

Janvier nous offre l'apothéose de Voltaire et de Rousseau, et même une longue apologie de ce dernier, sans que l'on sache d'où cela vient et où cela peut aller. Mais qu'importe? pourvu qu'il puisse dire à ceux qui ne font pas autant de cas des erreurs de ces deux grands écrivains que de leurs talents, *Taisez-vous*, et qu'il puisse crier aux *sages* :

. . . Jurez ici, qu'armés contre *l'erreur*,
Vous mourrez, s'il le faut, martyrs de *sa fureur*.

Hélas! plusieurs sont morts en effet sous nos yeux, non pas *martyrs* de la vérité, comme Roucher veut dire, et comme il convient à de vrais sages, mais *martyrs* de leurs étranges sottises et de *la fureur* de leurs étranges disciples. Cela était juste, mais n'en est pas moins déplorable. Roucher, qui rêvait comme eux, s'écrie :

Rousseau du despotisme a sauvé les humains.

Cela n'est pas encore bien clair : mais ce qui est trop clair, c'est qu'il ne les a pas sauvés de la tyrannie; ce qui pourtant ne décide et ne décidera jamais contre *la philosophie*, si elle a encore quelque temps à aller. Car, tant qu'elle ira, n'aura-t-elle pas toujours *les siècles* devant elle? C'est là qu'elle est retranchée; et allez l'attaquer dans *les siècles!*

Quoi qu'il en soit, nous voici à la moitié de janvier, et il n'y a encore de janvier que les compliments de bonne année en bien mauvais vers. Suit une nouvelle apologie de la nature et de la vicissitude des saisons, puis l'hiver de 1709, morceau généralement bon. Ensuite l'auteur *ouvre le palais de la Gelée*, pour nous expliquer la formation de la glace. Nouvel épisode d'un vaisseau anglais dont tout l'équipage mourut de froid dans la mer Glaciale; et enfin un excellent épisode sur les aurores boréales, excellent d'invention, comme de style : aussi est-il tout entier traduit mot à mot d'un poëme latin du jésuite italien Nocetti; ce que j'approuve fort, bien loin de le blâmer.

Un accès d'égoïsme ressaisit l'auteur au commencement de son dernier *mois*, lorsqu'il voit approcher le terme de sa course. Virgile, à la fin de ses *Géorgiques*, se contente de voir le port, et en est satisfait; ce n'est pas assez pour Roucher :

Là je crois voir la Gloire assise sur la rive.
Oui, c'est elle : ô triomphe! *elle attend que j'arrive.*
Taisez-vous, aquilons; heureux zéphyrs, soufflez,
Et conduisez au port mes pavillons *enflés*.

Enflés soit : mais l'enflure n'est pas ici sans la platitude, témoin cet hémistiche, *elle attend que j'arrive*. Quand on est supposé dans un enthousiasme poétique qui vous montre la gloire, il faudrait au moins s'exprimer plus noblement. Mais ce n'est jamais que dans la description que Roucher a l'expression du poëte, témoin ces vers qui se trouvent tout de suite après, quand le vent du sud amène le dégel :

Il détend par degrés les chaînes de la glace.
La neige, sur les rocs élevée en monceaux,
Distille goutte à goutte, et fuit à longs ruisseaux
Ils courent à travers les terres éboulées,
Et creusant des ravins, inondant des vallées,
Retracent à nos yeux un globe submergé,
Qui des profondes mers sort enfin dégagé,
Et dont les monts naissants, élancés dans les nues,
Sèchent l'humidité de leurs têtes chenues;
Cependant qu'à leurs pieds les flots encore errants
S'étendent en marais ou roulent en torrents.

Partout le trait est juste, et partout la couleur est riche. Le vent du midi qui *détend les chaînes de la glace;* la neige qui d'abord *distille goutte à goutte*, et bientôt *fuit à longs ruisseaux*, cette expression si heureuse, et qui paraît si simple tant elle est vraie, *les monts naissants*, parce qu'en effet ils paraissent naître à nos yeux quand ils reprennent leur couleur naturelle; cette autre image qui anime les monts quand ils *sèchent l'humidité de leurs têtes :* voilà de la poésie, voilà de la véritable élégance. Toutes les expressions sont à l'auteur, qui les a combinées, et pas une n'est recherchée ni fausse. Mais peut-être fallait-il ne pas placer en *février* ce qui généralement conviendrait beaucoup mieux au mois de mars, même pour la seule espèce d'ordre que peut présenter son poëme, puisqu'il y aurait eu quelque avantage à le commencer du moins par tous les phénomènes qui annoncent les premiers efforts de la nature renaissante. Il pouvait alors transporter, avec plus d'effet, dans des climats plus septentrionaux que les nôtres la scène la plus frappante du dégel, la débâcle. L'auteur, qui était dans un bon moment, a fait là un morceau de verve, malgré quelques fautes, un peu lourdes même : mais les beautés les couvrent; et si, dans un long ouvrage, quelques tirades descriptives suffisaient pour appeler *la Gloire*, on lui pardonnerait de l'avoir fait *asseoir sur la rive* pendant qu'il peignait la débâcle.

Mais déjà ce tribut qu'ont payé les montagnes,
Après avoir franchi les immenses campagnes,
Se répand sur la rive où les fleuves plaintifs
Mugissent sourdement sous la glace captifs;
Et crevassant leurs bords pour s'ouvrir une route,
Par cent détours secrets se glisse sous leur voûte.
Le fleuve, accru soudain par ce nouveau secours,
Frémit, impatient de reprendre son cours;
Dans son lit en grondant il s'agite, *il se dresse ;*
Il bat de tous ses flots la voûte qui l'oppresse.
Elle résiste encor : sur son dos *triomphant*
Le fleuve la soulève, elle éclate et se fend.

Un effroyable bruit court le long du rivage :
L'air en gémit; et l'homme, averti du ravage,
Sort des hameaux voisins, et, muet de terreur,
Vient repaître ses yeux d'une scène d'horreur.
Il voit en mille éclats les barques fracassées,
Leurs richesses au loin *sans ordre* dispersées :
Les bords en sont couverts. Le vainqueur cependant,
Poursuit enflé d'orgueil son cours indépendant;
Et, pareil au héros qui, promenant sa gloire,
Traînait les rois vaincus à son char de victoire,
Lent et majestueux, il s'avance escorté
Des glaçons qui naguère enchaînaient sa fierté,
Quand un pont tout à coup le traverse et l'arrête.
Par l'obstacle irrité, l'humide roi s'apprête
A livrer un assaut qui venge son affront;
Il rassemble ses flots, les entasse, et, plus prompt
Que le feu de l'éclair allumé par l'orage,
Pousse leur vaste amas vers le pont qui l'outrage,
S'arme d'épais glaçons, tranchants, amoncelés,
Et, frappant sans relâche à grands coups redoublés,
Dans ses larges appuis ébranle l'édifice
Qu'a voûté sur ses flots un magique artifice.

Le pont qui l'outrage est sublime, et appartient, je l'avoue, à Racine le fils, qui a si bien rendu le *pontem indignatus* de Virgile, par ce vers admirable :

L'Araxe mugissant sous un pont qui l'outrage.

Mais les autres beautés sont à Roucher, et il y en a beaucoup. Le fleuve pittoresquement personnifié donne du mouvement à toute la description, et agrandit les objets sans les exagérer, lorsque,

Lent et majestueux, il s'avance escorté
Des glaçons qui naguère enchaînaient sa fierté.

A cette marche imposante succède fort bien la violence de l'assaut livré au pont :

Il rassemble ses flots, les entasse, etc.

Et l'on n'aime pas moins ce vers expressif qui a précédé :

Il bat de tous ses flots la voûte qui l'oppresse.

Tout cela demande grâce pour les fautes. Il est trop sûr que, dans une débâcle, il n'y a d'*ordre* d'aucune espèce; et au lieu des richesses *dispersées sans ordre,* ce qui est de plus un pléonasme, il fallait dire *tristement dispersées.* Le fleuve qui se *dresse* fait encore bien plus de peine : on ne peut attribuer qu'à la rime une image si fausse. Un peintre représentera tant qu'on voudra un dieu fleuve qui lutte, qui combat; mais si on lui proposait de faire dresser le fleuve, il croirait qu'on se moque de lui. *Le dos triomphant* ne vaut pas mieux : cette expression froidement abstraite, quand le fleuve se débat encore, et qu'il faut des images sensibles, refroidit tout de suite la peinture. Voilà le défaut de goût qui se fait sentir même dans les endroits les mieux saisis, parce que l'auteur en était presque entièrement dépourvu; mais enfin, c'est dans ces morceaux qu'est la place et le genre de son talent, qui consiste uniquement à décrire.

Le mauvais goût, le faux esprit, se représentent déjà de tous côtés; et comme j'ai anticipé sur ce qui concerne le mérite du style, pour tempérer la continuité du blâme, je marque aussi, en passant, quelques vers qu'on ne peut rencontrer sans en être choqué :

Au douzième des mois ainsi *se lamentait*
Le peuple qu'en son sein *Rome antique portait.*

C'est réunir la platitude et le verbiage.

Ce long froid qui du moins tous les ans vient suspendre
Les douleurs des mortels menacés du tombeau;
Ce froid qui de leurs jours ranimait le flambeau,
Ne prêtant plus de force à leur santé mourante,
Ils tombent engloutis dans la nuit dévorante,
Dans la nuit qui confond les pâtres et les rois.

C'est là, de toute façon, une composition d'écolier. Quand il s'agit de physique et de médecine, comme il est impossible à la poésie de nuancer alors les idées complexes qui n'appartiennent qu'à la science, il faut bien se garder de sortir des idées générales, sans quoi vous n'offrez à l'esprit que des nuages et des contradictions : c'est une règle prescrite par le jugement. Dans un sujet tel que celui-ci, par exemple, la chaleur devait être ce qu'elle est généralement pour l'homme, un principe de vie, comme le froid un principe de mort; et quand on entend le poëte nous dire ici du froid ce qu'il a dit du soleil en cent manières,

Ce froid qui de leurs jours ranimait le flambeau, etc.,

on ne sait plus où l'on est ni à quoi s'en tenir. Il est bien vrai qu'un des effets du grand froid est de rendre du ton à la fibre, et qu'en ce sens il peut être bon aux corps qui ne sont qu'affaiblis, lorsque d'ailleurs on est suffisamment prémuni contre l'excès du resserrement des pores, et assez vêtu pour entretenir une transpiration assez égale; mais il est très-faux que le froid *suspende les douleurs* internes, vagues ou locales, généralement causées par les glaires, dans l'âge avancé où l'auteur suppose ici les hommes *menacés du tombeau.* Leur soulagement habituel vient au contraire de la transpiration habituelle plus facilitée, et leur mal s'accroît quand la gelée resserre les pores, ou que l'humidité les pénètre. Mais toute cette théorie médicale n'est pas faite pour la poésie; et, faute d'avoir connu ce principe, l'auteur a fait d'une vérité partielle qu'il entendait mal un énoncé très-faux, et qui contredit de plus tout l'esprit de son ouvrage. On retrouve le sien tout entier dans ce lieu commun si gauchement encadré ici, *la nuit qui confond les pâtres et les rois.* Il n'a pas pu résister au plaisir de mettre encore en-

semble *les pâtres et les rois*, peut-être pour la centième fois depuis qu'on les a réunis en vers et en prose; et ils ne peuvent guère être réunis ailleurs.

Ce respect pour les morts, *fruit d'une erreur grossière*,
Touchait peu, je le sais, une froide poussière,
Qui tôt ou tard s'envole, éparse au gré des vents,
Et qui n'a plus enfin de nom chez les vivants.

Qui n'a plus même de nom est de Bossuet : on doit le remarquer, parce que ces mots sont sublimes là où ils sont, et font partie d'un morceau sublime[1], que tout le monde connaît, qui a été cité partout, et où il s'agit de fait sentir à l'homme son néant. L'auteur a donc tort de prendre ces paroles; au lieu qu'il était fort excusable tout à l'heure d'avoir au moins placé fort à propos *le pont qui l'outrage*, de Louis Racine. L'à-propos est une sorte de mérite, mais rien n'est plus hors de propos, dans un poëte qui doit intéresser l'imagination aux fêtes funéraires qu'il va peindre, que de commencer par en détruire autant qu'il est en lui tout l'intérêt, en nous montrant les honneurs rendus aux morts comme une illusion méprisable et *une erreur grossière*. Rien ne fait mieux voir que, si la bonne philosophie sert à tout, et même à la poésie, quand il y a lieu, *la mauvaise philosophie* gâte tout, et même le talent poétique. Ce n'est pas la peine assurément de prouver ici ce qui est prouvé de reste, que les devoirs envers les morts ne sont rien moins qu'*une erreur*, et sont fondés en raison et en morale, comme en religion. Mais il est toujours utile de remarquer combien l'opinion contraire, qui confond l'homme avec la brute, est non-seulement *une erreur grossière*, mais une imposture funeste et sacrilége; que l'on s'efforçait de l'accréditer partout, même dans les ouvrages dont elle contrariait la nature et l'objet; et que les scandales *philosophiques* ont préparé et amené les scandales révolutionnaires.

Il s'en présente sur-le-champ un nouvel exemple, encore plus condamnable, mais très-conséquent à ce qu'on vient de voir, car une erreur en entraîne une autre. Il est tout simple qu'un écrivain qui ne voit dans les morts que *de la poussière* ne veuille pas des peines d'une autre vie; mais avec quelle autorité, mais avec quel ton magistral il nous défend d'y croire!

Mais ce qu'on cèle à l'homme, et *ce qu'il doit connaître*,
C'est qu'il faut se résoudre à voir *finir son être*,
Sans chercher dans la nuit d'un *douteux avenir*
Un glaive impitoyable, *affamé de punir*,
Sans refuser son cœur à la douce allégresse,
Sans craindre des plaisirs la consolante *ivresse*, etc.

C'est donc là ce que l'homme *doit connaître* En effet, c'est une découverte si utile et si salutaire! Je me serais contenté, si l'auteur m'avait lu ce chant, de le renvoyer à son héros, à celui qui est à ses yeux le docteur des docteurs, à Rousseau; et c'est Rousseau qui ne pardonne pas à nos *philosophes* d'avoir sapé l'un des grands appuis de l'ordre moral et social en niant les peines d'un autre monde. Roucher, qui se vante des encouragements qu'il avait reçus de Rousseau, à coup sûr ne lui montra pas ce passage. Mais comme on ne peut jamais attaquer la vérité qu'en la défigurant, l'auteur ne manque pas de nous montrer dans la justice divine *un glaive impitoyable, affamé de punir*; ce qui n'est qu'un mensonge calomnieux; car jamais personne parmi ceux qui reconnaissent un Dieu rémunérateur et vengeur, jamais personne, je l'affirme, n'a été assez insensé pour le peindre si contraire à sa nature. Tous ont dit qu'il ne se déterminait à punir que là où il ne pouvait plus y avoir lieu à la miséricorde sans violer la justice; et l'on peut, je crois, s'en rapporter à Dieu pour accorder l'une et l'autre. Il serait assez singulier que l'homme connût la clémence, et que Dieu ne la connût pas. Voilà ce qui rend nos sophistes à jamais inexcusables : ils sont encore beaucoup moins trompés que trompeurs; ils mentent sans pudeur, non-seulement aux autres, mais à eux-mêmes; ils mentent; et si visiblement, que chacune de leurs imputations est un aveu implicite de leur mauvaise foi, qui équivaut à celui-ci, Je suis un imposteur, et je veux l'être; car, ne pouvant pas attaquer avec avantage ce qu'on a dit, il faut bien que j'attaque ce qu'on n'a pas dit.

Mais la vérité a tant de force, et la fausseté est si maladroite, que souvent ils se trahissent involontairement, même dans les expressions; et vous en voyez ici une preuve dans ces mots bien étonnants, *un douteux avenir*. Eh! s'il est *douteux*, pourquoi donc affirmes-tu avec tant d'audace ce que nous cache, de ton aveu, la *nuit de cet avenir*? S'il est *douteux*, tu dois rester au moins dans le doute, et toute affirmation dans ta bouche est une absurdité. Supposons toutes choses égales entre nous, comme la logique t'oblige de les supposer : alors tu ne dois pas plus affirmer sur l'avenir ce qui ne sera pas, que nous ne pouvons affirmer ce qui sera, alors le doute au moins peut encore être utile; c'est une espèce de frein, et ton assertion gratuite le fait tomber. La nôtre au contraire (dont ce n'est pas ici le lieu de rappeler les preuves qui sont partout), la nôtre en laisse un, reconnu partout nécessaire à l'homme; et je te laisse entre les mains de ton maître Rousseau, qui te dit en propres termes : « *Philosophe*, point de phrases, et dis-moi nettement ce que tu mets à la place de ce que tu nies. »

[1] Dans l'*Oraison funèbre de Henriette Anne d'Angleterre, duchesse d'Orléans.*

Autre mensonge dans ces vers, et le même que j'ai déjà relevé ailleurs; car nos *philosophes*, ne pouvant pas prouver le mensonge, ne peuvent que le répéter.

Sans refuser ton cœur à la douce allégresse.

Et qui a jamais prescrit de s'y refuser?

Sans craindre des plaisirs la consolante *ivresse*.

Toutes les écoles de l'antiquité, sans excepter même celle d'*Épicure*, répondront ici à notre *philosophe* moderne, Tu ne sais ce que tu dis : c'est présisément l'*ivresse du plaisir* qu'il faut *craindre*, et craindre baucoup, car elle renverse la raison, doit toujours guider l'être raisonnable. Nous sommes tous d'accord là-dessus, et même *Épicure*, l'apôtre du *plaisir*, qui défend surtout que ce *plaisir* aille jamais jusqu'à *l'ivresse*, sans quoi il devient excès, folie et crime.

Comparez la morale des païens à celle d'un sage de nos jours.

Il est en train de délirer de toute manière, car voici *Vénus* qui se promène sur les eaux au mois de février; et pour cette fois sans doute *Vénus* et les *Grâces* auront un autre habillement que des guirlandes de fleurs : la saison ne permet pas une parure si légère. *La conque azurée* ne sera pas non plus poussée par les zéphyrs, car les zéphyrs sont encore loin, et ce sont *les autans* qui règnent, au dire même de l'auteur. Mais tout cela l'inquiète fort peu; il veut à toute force que *Vénus* vienne par eau en février pour nous donner le bal. De tous les moyens d'amener les bals d'hiver (et il y en avait cent), il est malheureux de choisir le plus mauvais possible. Dans la description du bal, quelques jolis vers, et beaucoup d'inepties; car il ne s'agissait pas ici de détails physiques, il fallait de l'esprit. Il n'y en a guère à faire *soupirer l'Amour* au bal de l'Opéra : autant qu'il m'en souvient, ce n'est pas là qu'il *soupire*. Il n'y en a pas davantage à y faire paraître *une Sylvie*, qui vient en troisième rang, après *Myrthé* et *Zilla*, pour désoler l'auteur :

Là j'ai vu *ma Sylvie*, à moi seule étrangère,
Autour d'elle assembler la foule passagère.

C'est bien comme on voit, *une Sylvie* à lui, et les quatre vers suivants, très-amèrement plaintifs, ne permettent pas d'en douter. Si le poëme avait été plus long, Roucher allait comme Dorat, jusqu'aux *cinq maîtresses*.

Il revient du bal à une noce de village, et s'en tire beaucoup mieux; ce dont je lui sais beaucoup de gré : c'est une nouvelle preuve qu'il avait dans l'âme le sentiment de la nature et de la morale. L'affectation d'une prétendue *philosophie* qu'il n'entendait même pas a fait tous ses torts et tout son malheur.

Il finit par faire encore une fois le tour du monde; et, parce que Virgile offre en contraste et en époque César foudroyant les rives de l'Euphrate, et le chantre des *Géorgiques* solitaire dans Naples, Roucher se croit obligé d'énumérer tous les événements qui occupaient la scène du monde pendant qu'il chantait *les Mois*, depuis les triomphes de Catherine jusqu'à M. Olavidès, emprisonné par l'Inquisition; et de plus, les vers ne sont guère mieux faits que l'énumération n'est bien imaginée.

Dans cette marche de l'auteur, que j'ai suivie pas à pas, on a déjà pu voir les vices les plus essentiels de son sujet et de sa composition. Il en résulte que la partie de l'invention est chez lui ou nulle ou tres-malheureuse, non-seulement dans l'ensemble, mais dans chaque partie. Il n'a su ni concevoir un tout, ni distribuer les matériaux, ni choisir les ornements, ni lier les objets, ni les assortir. Il a donc manqué absolument, et de l'imagination qui invente, et de l'esprit et du jugement qui la dirigent. Il n'avait pas la première idée de l'essence d'un poëme; et le choix de son sujet, comme je l'ai dit en commençant, en est déjà une preuve. Mais encore fallait-il au moins s'attacher à l'unité d'un dessein quelconque, celui, par exemple, d'enseigner les travaux rustiques propres à chaque mois dans les différents climats, dont la variété eût été la source commune des épisodes. Il fallait de même qu'il y eût unité dans l'esprit moral et religieux du poëme, qu'il fût chrétien ou païen; car le lecteur veut toujours savoir ce qu'est le poëte, comme le spectateur veut savoir ce qu'est le personnage, afin de le suivre en connaissance de cause. Le poëme des *Mois*, au contraire, est un mélange confus de polythéisme, de mythologle, de *philosophie* irréligieuse, d'érudition allégorique, d'hypothèses fabuleuses, de traditions incertaines. Quel moyen de s'attacher un moment à un fond si vague et si mobile? Rien n'est plus mal imaginé que de construire la machine d'un poëme sur les recherches plus ou moins conjecturales de Court de Gébelin, combattues par d'autres hypothèses, et de mettre à contribution Pluche, Bailly, Boulanger, et autres, pour nous apprendre que l'Hercule thébain n'est autre que le soleil, et que les douze travaux de l'un ne sont que le passage de l'autre dans les douze signes. Et que nous importe? Qu'importe de rechercher avec l'auteur de *l'Antiquité dévoilée*, l'origine d'anciennes coutumes ou d'anciennes fêtes de certains peuples, ou maintenues ou abolies, pour prouver qu'elles se rapportent à la marche du soleil, à la crainte de le voir mourir, ou à la joie de le voir renaître? Tout

est moralement froid en poésie, et n'est bon que pour les savants et les érudits qui s'amusent de leurs hypothèses. Rien n'est plus froid que de se passionner, comme Roucher, pour un Soleil-Hercule, pour un Soleil conquérant, qui *prend son armure*, qui *va combattre;* et *combattre* quoi? Toutes ces allégories ne sont que ridicules. Montrez-moi le soleil comme un astre bienfaisant, ouvrage d'un Dieu bienfaiteur; montrez-moi la sagesse et la bonté de Dieu dans l'harmonie réelle et dans le désordre apparent du monde physique; et tout le monde vous entendra, et aimera à vous entendre, parce qu'il y a là de l'utile; au lieu que dans vos fictions creuses il n'y a qu'une commémoration de vieilles sottises, qui, bien loin de valoir la vérité, ne valent pas même, à beaucoup près, les fictions des Grecs; et si ces dernières sont usées, ce n'est pas une raison pour leur substituer les rêveries orientales et septentrionales récemment déterrées par nos savants, et qui ne méritaient guère de l'être.

Et quoi de plus inepte encore que de nous les tracer dans un poëme *philosophique*, avec un ton sérieux et solennel, de nous décrire la fête du gui de chêne et les *lamentations sur la mort du soleil*, du même ton dont on prêche ici aux rois et aux peuples une morale bonne ou mauvaise? Quel chaos! Puis-je jamais savoir où j'en suis avec un auteur qui revêt tour à tour toutes sortes de personnages sans jamais changer de physionomie! Ici je le vois prosterné devant un chêne avec les druides; là se couvrant de deuil avec les peuples qui pleurent le soleil; ailleurs vénérant les mages et Zoroastre, et tout à coup chrétien dans une église de village, comme si tout cela n'était qu'une seule et même chose. Quand il me répondrait que c'est en effet la même chose pour sa *philosophie*, ce ne serait pas une excuse; il aurait toujours tort en poésie. Soyez, dans un poëme, musulman, juif, chrétien, ou idolâtre, ce que vous voudrez; mais soyez quelque chose, si vous voulez me dire quelque chose. Voyez si l'auteur des *Saisons*, qui a commencé par invoquer l'Être suprême, cesse un moment d'être théiste dans tout le cours de son ouvrage. Mais voyons l'exorde et l'invocation du poëme des *Mois*, pour en venir à ce qui regarde le style :

Ambitieux rival des maîtres de la lyre,
Qu'un autre des guerriers échauffe le délire [1];
Qu'un autre, *mariant* de coupables couleurs,
Soit le peintre du vice, et le pare de fleurs :
Moi, voué jeune encore à de *plus nobles* veilles;
Moi qui de la nature observai les merveilles,
J'aime mieux du soleil chanter les douze enfants,
Qui d'un pas inégal le suivent *triomphants*,
Et de signes divers la tête couronnée,
Monarques tour à tour, se partagent l'année.

Il n'y a là qu'un bon vers :

Et de signes divers la tête couronnée :

tout le reste est mal pensé et mal écrit. *Mariant* est très-désagréable à l'oreille, et en général il est très-rare que ce mot *marier*, devenu parasite en vers, y soit bien placé. Il n'est pas difficile de *se vouer à des veilles plus nobles que la peinture du vice*. Les douze mois *triomphants* et *monarques tour à tour* ont de l'emphase et point de sens; c'est trop de *triomphes* et trop de *monarques*. S'ils *suivent* tous le soleil, c'est au moins lui seul qui doit être *monarque* et *triomphateur*, et c'est lui que le poëte va invoquer; il faut être d'accord avec soi-même.

Sur la roche sauvage où le chêne a vieilli,
J'irai m'asseoir, et là, dans l'ombre recueilli,
A l'aspect de ces monts suspendus en arcades,
Et du fleuve tombant par bruyantes cascades,
Et de la sombre horreur qui noircit les forêts,
Et de l'or des épis flottant sur les guérets,
A la douce clarté de ces globes sans nombre,
Qui, flambeaux de la nuit, rayonnent dans son ombre,
A la voix du tonnerre, au fracas des autans,
Au bruit lointain des flots, *se croisants, se heurtants*,
De l'inspiration le délire extatique
Versera dans mon sein la flamme poétique;
Et, parcourant les mers, et la terre et les cieux,
Mes chants reproduiront tout l'ouvrage des *dieux*.

Il n'y a là encore qu'un bon vers :

Qui, flambeaux de la nuit, rayonnent dans son ombre;

dans le reste, ce qui n'est pas à tout le monde est mauvais. Ces deux participes à la fin d'un vers, *se croisants, se heurtants*, sont d'un mécanisme grossier, qui est fort loin du mécanisme poétique, sans parler même du solécisme de ce pluriel, quand le participe est indéclinable. Ce sera une licence, si l'on veut; mais ce n'est pas la peine de prendre une licence pour gâter un vers. Quant à la marche et au ton d'une pareille période dans le début d'un poëme, l'auteur ne pouvait pas mieux annoncer ce qu'il serait le plus souvent dans la suite, le Claudien français; c'est absolument l'enflure et la monotonie du Claudien latin. Il faut être plein du même esprit pour annoncer d'abord des chants qui *parcourront la mer, la terre et les cieux, et reproduiront tout l'ouvrage des dieux :* c'est un trop grand voyage pour nous encourager à le faire avec lui. *Les Métamorphoses* d'Ovide en étaient un à peu près de cette nature; mais il se garde bien de nous le dire, et ses quatre premiers vers, où il prie les dieux de le favoriser et de le conduire, puisqu'ils ont fait ce qu'il va chanter, sont de la plus grande simplicité, quoiqu'ils rendent un compte parfait de tout son

[1] Imitation du poëme latin de Malchus :

Bella canant alii, victricia que arma, gravesque Bellantûm curas, etc.

des sein. *Le délire extatique de l'inspiration*, indépendamment de la bouffissure des termes, est d'un homme qui ne connaît pas même les premières différences de chaque genre. Le mot de *délire* (*furor, furere*) se trouve quelquefois dans les odes anciennes, et fort à propos, parce que l'ode est une espèce de saillie, un accès d'imagination; mais jamais dans un poëme de longue haleine, ni ancien ni moderne, on n'a été assez fou pour appeler *le Délire*. Voltaire appelle la Vérité; le Tasse, une Muse céleste, tout autre que les Muses de la Fable. Les anciens, bien loin de vouloir *délirer*, s'adressaient de temps en temps aux Muses de l'épopée, dans les grandes occasions; ces déesses étant plus instruites que les hommes, et faites pour consacrer la mémoire des grands événements :

Et meministis enim, Divæ, et memorare potestis;
At nos vix tenuis famæ perlabitur aura.
(Virg.)

Il y a là du sens; il n'y en a point à se percher sur *la roche sauvage* pour attendre *l'inspiration des autans*. L'auteur a cru faire une strophe, et n'a pas seulement pensé qu'il commençait un poëme. Rien n'a moins de *flamme poétique* qu'un *délire extatique : l'extase* est l'état des contemplatifs, et non pas celui d'un poëte. Il n'y a de vrai dans tout cela que *le délire*, qui règne en effet d'un bout de l'ouvrage à l'autre; et cela seul peut faire concevoir comment le poëte s'est avisé de vouloir être en *délire* pour chanter les mois.

Enfin, il est très-maladroit de *chanter l'ouvrage des dieux* au dix-huitième siècle, quand on chante la nature. Ce paganisme ne pouvait guère servir, et nuisait beaucoup; et ce n'est pas la peine d'être païen pour n'en être que plus froid.

Que de fautes! que de méprises grossières en si peu de vers! J'ai voulu employer une fois l'analyse exacte de la pensée et du style, pour démontrer ce que devient cette manière d'écrire aux yeux du bon sens, et pour justifier le mépris qu'elle lui inspire. Mais je serai désormais beaucoup plus court, et je choisirai dans la multitude des fautes ce qui caractérise le plus l'écrivain, et ce qui est le plus utile à l'instruction.

Si l'on veut encore entendre du Claudien, le voici tout pur, et encore dans le début d'un chant, celui du mois de *juin* :

Oh! qui m'aplanira ces formidables roches
Qui de l'Etna fumant hérissent les approches,
Ces gouffres, soupiraux des gouffres de Pluton,
Où *mourut* Empédocle, et que *franchit* Platon?
Debout sur ses hauteurs où l'homme en paix méprise —
— La foudre qui sur lui roule, gronde et se brise,
D'où la Sicile, au loin sous trois fronts *s'étendant*,
Oppose un triple écueil à l'abime *grondant*,
D'où l'œil embrasse *enfin* les sables de Carthage,
La Grèce et ses deux mers, Rome et *son héritage*,
Je veux voir le soleil de sa couche sortir,
De sa brillante armure en héros se vêtir.
. . . .
Te voilà donc, guerrier, dont la *valeur* terrasse —
— Les monstres qu'en son tour le zodiaque embrasse, etc.

Encore une fois, ces mouvements pourraient convenir à Pindare, à un poëte lyrique; mais cette versification mugissante, tous ces vers ronflants sur le même ton seraient partout détestables. L'harmonie de Roucher (car il appelait cela de l'harmonie) ressemble souvent au son d'un cornet à bouquin ou à celui d'une cloche qui tinte toujours le même carillon. Ces participes à la fin d'un vers, *s'étendant, grondant*, sont du goût le plus faux; ils remplissent la bouche, mais ils font peur à l'oreille : vous ne trouverez jamais dans nos bons versificateurs des participes ainsi accouplés. *Où mourut Empédocle* est plat, quand il s'agit d'un homme qui s'est jeté dans les gouffres de l'Etna; et vous voyez que l'enflure s'allie très-bien avec la platitude : cette alliance n'est pas rare dans Roucher. Il est faux que Platon, qui visita l'Etna, ait jamais *franchi les gouffres* qu'on ne *franchit* point. Et qu'est-ce que c'est que *l'héritage de Rome?*

J'ai trouvé ici l'un près de l'autre deux exemples de ce défaut si commun dans l'auteur, et si contraire au génie de notre versification, l'enjambement vicieux.

Où l'homme en paix méprise —
— La foudre....
Dont la valeur terrasse —
— Les monstres....

Cette manière de construire en vers est à faire fuir quiconque en connaît les procédés et a un peu d'oreille; mais, comme elle est habituelle dans Roucher, et que sa construction poétique a été prônée par l'ignorance, je reviendrai tout à l'heure, et sur l'enjambement de toutes les sortes, et sur le ridicule système des constructions de Roucher. *Te voilà donc, guerrier!* lui a paru sans doute *extatique*. Mais comme il est niais! La plaisante apostrophe au soleil, que ces mots : *Te voilà donc! Le zodiaque* n'est pas désagréable à l'oreille; mais il est trop didactique, et c'était la place des termes figurés.

Nous avons entendu le cornet à bouquin; voici la cloche, et jamais celle de Claudien n'a été plus monotone :

Dieu déploya des cieux la tenture azurée,
Du soleil sur son trône en fit le pavillon,
Voulut *qu'il* y *régnât* et *qu'*à son tourbillon
Il *enchaînât* en roi le monde planétaire;
Que, du globe terrestre esclave tributaire,
Le nocturne croissant dont Phébé *resplendit*

Sous les feux du soleil tous les mois *s'arrondît;*
Que, d'un cours sinueux traversant les vallées,
Le fleuve *s'engloutît* dans les plaines salées;
Qu'on *vît* toujours aux fleurs succéder les moissons,
Et les fruits précéder *le règne* des glaçons;
Que l'ambre *hérissât* la bruyante Baltique;
Que l'ébène *ombrageât* la rive asiatique;
Que le sol des Incas d'un or pur *s'enrichît;*
Que dans les flots d'Ormus la perle se *blanchît;*
Qu'aux veines des rochers une chaleur féconde
Changeât en diamant le sable de Golconde;
Que le fleuve du Caire, en ses profondes eaux,
Prêtât au crocodile un abri de roseaux;
Que le phoque *rampât* aux bords de la *Finlande;*
Que l'ours *dormît* trois mois sur les rochers d'*Islande;*
Que sous le pôle même, où vingt fleuves glacés
Apportent le tribut des hivers entassés,
Éparses en troupeaux, les énormes baleines,
Du sauvage Océan *fissent* mugir les plaines;
Et *qu*'au bord de ces lacs où cent forts démolis
Au triste Canada font regretter nos lis,
Le castor avec nous disputant d'industrie,
De hardis monuments *embellît* sa patrie.

Quand on aurait pris à tâche de rassembler en vers tout ce qui peut former la plus assoupissante monotonie, je ne crois pas qu'il fût possible d'y mieux réussir. Que dites-vous de cette mortelle période reprise quatorze fois par le même *que?* de cette foule d'imparfaits subjonctifs, de tous ces vers la plupart symétrisés un à un, ou deux à deux, et jetés dans le même moule? de ces rimes uniformes de *Baltique*, d'*asiatique*, de *Finlande*, d'*Islande*, *etc.?* Au reste, il n'y avait pas de raison pour que l'auteur s'arrêtât, et il faut le remercier de n'avoir pas épuisé tous les phénomènes possibles, qu'il ne tenait qu'à lui de niveler ici comme on case des dés dans une boîte.

C'est dans le mois de *juin* que se trouve une espèce d'hymne au soleil, que les prôneurs citaient comme le sublime du sublime, et dont tout le fond consiste à prouver en détail que le soleil survit aux empires du monde et aux ouvrages des hommes. Cela n'est-il pas bien merveilleux!

Pour toi, rien ne ternit ton antique splendeur.
Tu ne vieillis jamais; non, soleil, ton ardeur
Du temps qui détruit tout n'a point senti l'atteinte.
Cent trônes renversés *pleurent* leur gloire éteinte:
Là tu vis dans la flamme Ilion s'engloutir;
Ici *gît au tombeau* le cadavre de Tyr *;
La Rome des Césars a passé *comme une ombre*.
Les peuples et les jours s'écouleront sans nombre:
Toi seul, au haut des airs, victorieux du Temps,
Tu contemples en paix ces débris *éclatants*.
Les temples sont tombés, et le dieu *vit encore*.

J'aime mieux, je l'avoue, la chanson du

Brillant soleil, brillant soleil,
Tu n'eus jamais ton pareil.
Tu fais mûrir les raisins,
Tu fais pousser la fougère;
C'est toi qui chauffes les bains
Où folâtre la bergère, etc.

Du moins cela dit quelque chose. *Le dieu vit encore* ressemble aussi beaucoup à un dicton populaire, au point que tout le monde se le rappelle lorsqu'on entend le vers. Mais ce qui n'est qu'à l'auteur, c'est de s'extasier si sérieusement sur ce que le soleil *vit* plus longtemps que les empires et les temples, comme s'il était bien étonnant que l'ouvrage du Créateur durât plus que l'ouvrage des hommes! Ce qui le serait, c'est qu'il y eût un *temple* qui durât autant que le soleil. Cette extase est encore tout aussi gratuite dans un autre sens; et quand le poëte dit *toi seul*, il ne sait ce qu'il dit : car assurément il n'y a pas une planète, pas une étoile qui ne pût prendre la parole, et dire à l'auteur : Et moi aussi j'ai vu tomber Tyr et Ilion, et j'ai vu passer la Rome des Césars, non pas tout à fait *comme une ombre;* et j'ai vu tomber une foule de temples, et je verrai *passer et tomber* encore bien d'autres choses. Où as-tu donc vu là un privilége du soleil?

Vous voyez que le déclamateur serait fort embarrassé devant la planète. *Les trônes renversés qui pleurent* sont encore une image fausse de tout point. On pourrait se figurer une ancienne puissance, Babylone, par exemple, ou Rome païenne, *pleurant sa gloire,* parce qu'alors elle serait convenablement personnifiée; elle serait le génie, la divinité de ces empires : mais on ne peut se figurer en aucune manière des *trônes qui pleurent*. Pourquoi les écrivains de cette trempe tombent-ils à tout moment dans ces bévues choquantes? C'est qu'ils ne se sont jamais souvenus que la poésie était un art qu'il fallait étudier comme un autre; ils en ont vu les procédés dans les maîtres anciens ou modernes, et les ont imités à tort et à travers, sans jamais songer à s'en rendre compte. Ils sont bien loin de se douter que cet art est très-étendu, très-difficile, et qu'il y a de quoi étudier toute la vie. Quant à eux, ils écrivent toujours sans étudier jamais; et c'est ainsi que tant de gens écrivent mal, même parmi ceux qui ne sont pas nés sans talent.

Certainement Roucher en avait pour l'expression poétique, et vous verrez même, dans les morceaux où il l'a soutenue, qu'il y joint le nombre et la tournure de la phrase. Pourquoi donc dans cette partie même de la composition, la seule où il ait quelquefois réussi, dans la versification considérée en elle-même, a-t-il tant de défauts qui rendent la lecture de son poëme si rebutante? C'est que, faute de jugement, il s'était imbu de la plus étrange erreur : il avait lu et entendu dire partout que notre versi-

* *Tot urbium cadavera*, expression de Sulpicius, dans la lettre célèbre où il console Cicéron de la mort de sa fille Tullie. (*Apud Cic. Epist. famil.* IV, 5.)

fication n avait pas et ne pouvait pas avoir l'extrême variété de la versification des Grecs et des Latins. Racine et Boileau, en fixant le génie de la nôtre, d'après l'exemple de Malherbe, et malgré les folies de Ronsard et les sottises de Chapelain, avaient fait voir ce que l'art pouvait fournir de ressource et de variété à la construction de nos vers, sans dénaturer les caractères essentiels de notre langue et de notre rhythme. Voltaire, quoique marchant dans la même route, était pourtant resté au-dessous d'eux en cette partie, parce qu'il travaillait moins ses vers. Que fait Roucher? Il a observé que notre prose n'était point accusée d'uniformité comme nos vers, ce qui n'est pas merveilleux, puisqu'elle n'est point astreinte comme eux à une cadence régulière, qui suppose toujours des formes plus ou moins symétriques. Il s'avise, pour diversifier sa phrase poétique, de la construire tout uniment comme de la prose, sans se soucier s'il y restera forme de vers; et, pour varier le rhythme, il n'imagine rien de mieux que de faire disparaître celui sans lequel les vers ne diffèrent plus de la prose que par la rime. Jamais il n'est revenu de cette singulière inconséquence qui lui a été commune avec bien d'autres rimeurs, d'autant plus qu'elle offrait le double appât de la nouveauté paradoxale et de l'extrême facilité. Ainsi c'est un faux principe qui l'a conduit à la violation de tous les principes. Vous en allez voir la preuve en revoyant le même procédé dans une foule de vers dont je ferai ensuite sentir tout le vice, quoique par lui-même il soit sensible pour ceux qui ont l'oreille un peu exercée.

Ces jardins, ces forêts, cette chaîne sauvage
De rocs....
Sans cesse elle voltige, ardente à dépouiller
Les lieux....
Comme il reste surpris, lorsqu'au riant feuillage
D'un arbre....
Contempler la falaise et la sainte splendeur
Des fêtes....
Auprès d'elle le chef de l'agreste sénat,
Et le sage vieillard qui lui donna la vie,
Marchent : d'un chœur pieux, etc.
L'homme errant n'y craint point ces races *écumantes*
Des dragons....
Tendre mère, elle craint le courage ou l'adresse
Du chasseur.
Un jour en un désert tous deux à l'aventure
Erraient, mais le midi....
A mes regards encor ce mois offre en spectacle
Le Nil....
Le repos, le sommeil sur cet asile heureux
Régnait, et tout à coup, etc.
Cachent dans les tombeaux, cachent sous les autels
Leurs fils, qui s'attachaient, etc.
Sont autant de témoins qui parlent à nos yeux
Du sage devant qui, etc.
Que l'on entende encor les clameurs fanatiques
De meurtriers courants, etc.
Tel on vit s'élever aux champs de Numidie
La ville où les Troyens, etc.
Couvert d'un simple lin, il accourt, il arrive
Au bassin qui de Rose, etc.
Il sort : Rose *après lui* retrouve sur la plage
Ses voiles, et tous deux, etc.
Le ciel même est changé : l'Aurore au front vermeil
Se cache, elle s'endort, etc.
Vous n'égarerez point dans la nuit de l'intrigue
La vérité, qui marche, etc.
Non loin de la retraite où l'ennemi repose,
Arrive : l'assaillant en ordre se dispose, etc.

Remarquez que celui qui *arrive* là est un *coursier impétueux*. En voilà, je crois, assez : il y en a quantité d'autres. Mais que prétendait l'auteur? Il voulait dérober l'uniformité de la rime. L'intention était bonne; mais s'il en avait su davantage en poésie, il aurait vu qu'il y avait d'autres moyens avoués par l'art, comme de couper de temps en temps les phrases, de manière que celle-ci commence par une rime, et que celle-là finisse par une autre; de couper le vers lui-même au quatrième ou cinquième pied, de manière que la fin du vers se rejoigne au commencement de l'autre, mais toujours sous cette condition indispensable, que cet enjambement aura une intention et un effet sensible, que la phrase poétique n'en sera que plus ferme et plus soutenue, comme dans ces vers du *Lutrin :*

. . . . L'enfant tire, et Brontin
Est le premier des noms qu'apporte le destin;

comme dans ces vers d'*Esther :*

Je l'ai vu tout couvert d'une affreuse poussière,
Revêtu de lambeaux, tout pâle; mais son œil
Conservait sous la cendre encor le même orgueil.

Dans ces vers, les derniers mots de l'un se rattachent au commencement de l'autre, il est vrai, mais de façon que le sens et la construction vous y portent malgré vous, et alors la rime a disparu sans que le rhythme en souffrît; il est conservé, et même frappant dans ces césures si expressives *l'enfant tire*, où l'action est marquée par ce mouvement qui suspend le vers; et dans ces mots, *revêtu de lambeaux, tout pâle*, la prononciation même vous arrête sur la pâleur, et en même temps le vers remonte par ces mots, *mais son œil*, et vous porte naturellement à l'autre vers. Comparez à cet art, qui est familier à tous les bons versificateurs, les procédés de Roucher dans les vers que j'ai cités : *Cette chaîne sauvage — de rocs;* voilà l'enjambement aussi vicieux qu'il peut l'être. Ou en est l'intention? où en est l'effet? Les *rocs* ainsi rejetés d'un vers à l'autre en sont-ils mieux placés? Ils ne forment pas même une césure, car la césure (hors de l'hémistiche) est d'ordinaire dans un demi-pied. Il n'y a donc rien là qu'une phrase qui tombe tout platement d'un vers à l'autre; et dès lors ce ne sont plus deux vers,

ce sont deux lignes, et deux mauvais vers sont deux mauvaises lignes.

Au riant feuillage — d'un arbre... ardente à dépouiller — les lieux... et *la sainte splendeur — des fêtes...* tout cela est du même genre : ignorance et impuissance. Voyez quand Racine se permet de faire enjamber ainsi un génitif, s'il oublie d'y joindre un effet :

J'y répondrai, madame, avec la liberté
D'un soldat qui sait mal farder la vérité.

L'énergie du sens dans ce mot *soldat*, qui est Burrhus parlant à une impératrice, relève l'enjambement. Aussi s'est-on moqué de Campistron, qui, prenant ces vers pour les gâter, disait :

Je répondrai, seigneur, avec la liberté
D'un Grec....

Et comme il n'y avait, ni force dans le sens, ni césure dans le vers, c'était une copie d'écolier, un vers à la Roucher.

On voit bien que l'auteur a cherché un effet dans cet autre endroit où il s'agit de la Rosière :

Auprès d'elle le chef de l'agreste sénat,
Et le sage vieillard qui lui donna la vie,
Marchent : d'un chœur pieux, etc.

Mais on voit aussi qu'il n'y entend rien, et qu'il n'enjambe qu'à contre-sens. Il est très-maladroit d'arrêter lourdement le vers à ce mot *marchent*, qui reste ainsi comme isolé, tandis que la Rosière et son père doivent se rejoindre au reste du tableau.

Ils marchent, et d'un chœur, etc.

Voilà comme le vers devait *marcher*.

Les races écumantes ont toute l'enflure ordinaire à l'auteur; mais il fallait une manie particulière pour enjamber aussi mal à propos, quand, au lieu de ces *races écumantes — des dragons*, il était facile de soutenir la phrase suivant les principes, en mettant avec une épithète convenable, *Ces races homicides, redoutées, menaçantes*, et à l'autre vers,

Ces dragons, etc.

Même défaut de construction et de césure dans ces vers : *Tous deux à l'aventure — erraient*. Il y a seulement une faute de plus dans ce qui suit : *mais le midi*. Ce *mais* est ridicule, et suffirait pour glacer une narration. Il n'y a de différence, dans les autres endroits cités, que le plus ou moins de mauvais goût. Rien n'est plus lourd que ce Lozon qui doit voler au secours de cette jeune Rose, et qui *arrive*, d'un vers à l'autre, *au bassin* : c'est entasser les contre-sens de toute espèce, et n'avoir pas plus de sentiment que d'oreille. *Le coursier impétueux* qui vole à la chasse du cerf *n'arrive* pas moins gauchement que Lozon; et pour qu'il n'y manque rien, l'auteur a eu soin de finir là sa phrase, et en commence gravement une autre, comme si rien n'était plus simple que de finir une phrase au premier mot d'un vers français, sans qu'il y ait même une apparence d'intention à violer si grossièrement une règle si essentielle. Mais ce qui peut-être prouve plus que tout le reste que Roucher regardait l'enjambement comme une chose absolument gratuite en vers, c'est l'endroit où Rose vient reprendre ses habits.

... Rose *après lui* retrouve sur la plage —
— Ses voiles; et tous deux sont rentrés au village.

Assurément, le fait est bien simple, et il n'y a pas là de dessein bon ou mauvais; et il est pourtant vrai qu'à moins d'avoir adopté le système de Roucher, destructeur de toute versification, le dernier des rimeurs n'oserait pas risquer un aussi plat enjambement. Versifier dans ce goût, c'est nous ramener au quinzième siècle : et Roucher, dans ses notes, nous crie de toute sa force que *notre poésie se meurt de timidité*. Il est clair qu'il se croit très-hardi, et qu'il compte bien la faire revivre de hardiesse! Ce n'est pas de celle-là qu'Horace a dit *feliciter audet;* mais c'est bien de celle-là qu'on a eu raison de se moquer dans le temps même où elle était en vogue. Voilà, certes, une plaisante hardiesse!

Veut-on que notre vers, en sa marche arrêté,
De la mesure antique ait la variété ?
Substituez alors (la ressource est aisée)
Au rhythme poétique une prose brisée [1].

Ce n'est pas en effet autre chose; et comme rien au monde n'est plus facile, c'est avoir du *génie* à bon marché.

C'est avec la même naïveté qu'il croit bonnement *ressusciter* notre poésie par d'autres moyens du même genre, et qui ne coûtent pas davantage : par exemple, avec des hémistiches adverbes ou des adverbes hémistiches, comme on voudra, c'est-à-dire en faisant d'un adverbe de six syllabes la moitié d'un vers alexandrin :

Mélancoliquement, le long de ce rivage,
Nous foulons *à regret* ces feuillages séchés....
. . . .
Les biches attendaient *silencieusement*
De ce combat d'amour le fatal dénoûment.

Avec ces belles inventions renouvelées de Chapelain, on peut faire quantité de poésie *imitative*, *stans pede in uno*, comme dit Horace.

[1] *Épître sur la Poésie descriptive*, faite en 1780, lorsque *les Mois* venaient de paraître, et lue à l'Académie française, en séance publique.

Ce grand roi s'avançait majestueusement.
Le tonnerre grondait épouvantablement.
Le fleuve se déborde impétueusement.
L'insecte se glissait imperceptiblement, etc.

Que de richesses nous avons perdues par *timidité!* Cela me rappelle une *hardiesse* du vieux poëte Ennius, qui, voulant peindre à l'oreille le son de la trompette, commença d'abord son vers fort bien :

At tuba terribili sonitu....

Là ne sachant plus comment faire, il mit sans hésiter

taratantara dixit.

Virgile, qui ne trouva pas cette espèce d'onomatopée fort ingénieuse, prit ce qu'il y avait de bon dans le vers et l'acheva ainsi :

At tuba terribilem sonitum procul ære canoro
Increpuit.

Et il rendit le son de la trompette avec des mots latins, *ære canoro*. C'est ce qu'il appelait *tirer de l'or du fumier d'Ennius;* mais on ne nous dit pas qu'après que l'on eut connu à Rome l'or de Virgile et d'Horace on soit revenu au fumier.

Les vieilles épithètes de nos vieux poëtes sont aussi une des richesses que Roucher se glorifie de déterrer. Vous avez déjà vu *les rocs neigeux;* vous verrez chez lui des *tapis mousseux*, des *trésors vineux*, des *grottes mousseuses*, des *tonneaux vineux*, des *taureaux meuglants, etc.* La mousse ne déplaît nullement dans une peinture champêtre, et *mousseux* au contraire n'est rien moins qu'agréable : il ne faut qu'un tact très-commun pour en sentir la raison. Boileau a dit *les campagnes vineuses des Bourguignons,* mais dans un genre qui admet le familier; et je suis sûr qu'en aucun genre il n'aurait dit *des tonneaux vineux*, qui est une espèce de battologie du dernier ridicule.

C'est une des faiblesses du style, de rimer trop souvent par des épithètes, surtout si elles sont ou communes ou recherchées. C'est un des défauts habituels de Roucher : il va jusqu'à coudre ensemble quatre rimes géographiques de suite :

Il s'est enflé des eaux dont l'humide *tropique*
Couvre depuis trois mois le sol *éthiopique.*
Dans le calme annuel des vents *étésiens*,
En triomphe il arrive aux champs *égyptiens.*

L'inversion est un des procédés qui distinguent nos vers de la prose, et c'est le goût qui enseigne à la placer. Il l'écarte quelquefois, et très-sagement, dans la tragédie, lorsque les convenances dramatiques exigent cette sorte d'abandon, cet air de simplicité, qui doivent cacher le poëte pour ne laisser voir que le personnage; et c'est ce que Racine et Voltaire ont parfaitement exécuté. Mais partout ailleurs, et surtout quand le poëte parle en son nom, l'inversion bien employée est d'autant plus nécessaire, que souvent elle est le seul trait qui différencie les vers de la prose, et qu'en général elle soutient la phrase poétique, et lui donne une marche plus ferme et plus noble.

Du temple orné partout de festons magnifiques,
Le peuple saint en foule inondait les portiques.
(*Athalie.*)

Changez l'ordre de ces deux vers, et mettez,

Le peuple saint en foule inondait les portiques
Du temple, etc.,

la phrase se traîne sur des béquilles, et vous avez deux vers à la Roucher. Il serait trop long de rapporter ici tout ce qu'il y en a dans son poëme qui ne sont pas mieux construits : il y a peu de pages où l'on n'en trouvât. Un exemple ou deux suffiront :

. . . . Ainsi Rome autrefois,
Sur un char tout couvert des dépouilles des rois,
Accueillait le héros *de qui* l'heureuse audace
Revenait triomphante et du Parthe et du Dace.

Quelle longueur dans toute cette phrase, dont le ton devait être imposant ! *Accueillait le héros de qui — l'audace revenait* triomphante ! Quel prosaïsme! Et enfin *le Parthe et le Dace* qui arrivent à la fin du vers! Qui est-ce qui ne sent pas que l'inversion devait ici relever tout ? Que la phrase eût été faite de manière à finir ainsi,

Du Parthe et du Germain revenait triomphante;

avec cet arrangement, le vers aussi serait triomphant : et c'est en cela que consiste le vrai sentiment de l'harmonie, dans l'accord de la pensée et du nombre.

Roucher contredit trop souvent cet accord si essentiel; trop souvent le choix des termes et celui des rimes est l'opposé de l'effet que l'on attend. Je prends mes exemples à l'ouverture du livre, et je me borne, dans chaque espèce de faute, à l'indication qui suffit pour mettre sur la voie le lecteur qui voudra examiner. Au mois *d'avril*, l'auteur représente Vénus qui vient tout ranimer : il ébauche un tableau riant, d'après Lucrèce :

Elle est au haut des cieux, l'immortelle Uranie,
Qui des astres errants entretient l'harmonie.
Les bois à son aspect *verdissent* leurs rameaux;
Son souffle y reproduit mille *essaims d'animaux.*
Dans l'humide fraîcheur des gazons qu'elle *foule*,
Avec leurs doux parfums les fleurs naissent en *foule.*

Je m'imagine que l'auteur s'est su bon gré de ces deux rimes homogènes, *foule* et *foule :* elles font ici le plus affreux contre-sens pour l'oreille. Comment la sienne ne l'a-t-elle pas averti que ces deux

rimes rudes et lourdes forment le contraste le plus choquant avec la naissance des fleurs! Lui-même les avait placées bien différemment, ces deux mêmes rimes, et fort à propos, dans le chant précédent. Le morceau entier ne vaut rien, il est vrai; mais je ne parle que du dernier vers et du genre de rimes. Il s'agit d'un combat :

> Les deux partis *rompus*, que la fureur possède,
> L'un vers l'autre *élancés*, de plus près combattants,
> Se croisent, et de meurtre *à l'envi* dégouttants,
> Aveugles, effrénés, *s'exterminent en foule :*
> Le vaincu mord la poudre, et le vainqueur le foule.

Les quatre premiers vers sont pitoyables, et deux *partis rompus qui s'élancent* sont bien d'un écrivain qui ne s'entend pas; mais le dernier vers est excellent, il est frappé avec énergie, et ce mot *foule*, à la fin du vers, est pour l'oreille l'accent de la rage. Il n'y a guère de pages où il ne s'offre de même quelques bons vers au milieu des fatras : il est clair alors que ces vers sont d'instinct, et il avait en effet de cet instinct poétique; mais il s'en faut de tout que cela suffise pour écrire et pour faire un ouvrage.

Ces *essaims d'animaux*, cités plus haut, me rappellent encore un défaut dominant dans ses vers; c'est le retour fréquent des mots parasites : *essaims* et *triomphants* sont chez lui de ce nombre. Quand il s'agit de termes communs trop souvent répétés, c'est négligence; quand il s'agit de termes figurés, et qui par conséquent doivent avoir un effet, c'est à la fois recherche, mauvais goût et stérilité. Voltaire, dans ses tragédies, prodigue trop le mot *horreur*, le mot *fatal :* c'est défaut de soin. Roucher met à tout propos des *essaims* et des *triomphes :* c'est défaut de jugement et d'invention dans l'expression. Mais ce qui, dans ce genre, est hors de toute mesure, c'est le mot *roi* au figuré; l'abus n'en est pas concevable. Tout est *roi* dans son poëme, et souvent cette *royauté* n'est que l'envie puérile d'agrandir de petits objets. Qu'il appelle le soleil *le roi du jour*, et la lune *la reine des nuits*, après mille autres, il n'y a rien à dire; et ces figures, quoique très-connues, peuvent avoir leur beauté par la manière de les placer : lui-même en offre des exemples. Mais nous rebattre sans cesse la même métaphore, faire de l'épi *le roi des sillons*, d'un laboureur *le roi des champs;* faire *régner les glaçons*, donner à la *gelée un palais de cristal*, au lieu de donner à l'hiver un palais de glace, c'est trop de *royauté*, et de *règnes*, et de *palais*. Il s'en sert même à contre-sens, quand il appelle les fleuves en général, *les rois de l'humide élément*. C'est tout le contraire : il est reçu en poésie que c'est Neptune qui est ce *roi*, et il est reçu même en physique que les fleuves sont les tributaires de *l'humide élément*, qui ne peut être que la mer, bien loin d'être *ses rois*. L'amour aveugle des figures conduit, par cent routes différentes, jusqu'à la déraison, et ne garantit pas du prosaïsme. Il est d'usage que ceux qui outrent la grandeur ne sachent pas relever la simplicité. Roucher nous parle-t-il d'un repas frugal de berger,

> Repas que *l'appétit a bientôt dévoré*,

dit-il; et il peint platement la voracité, au lieu de peindre agréablement la frugalité et la gaieté. Veut-il revenir sur le système de Newton, quoique Voltaire l'ait traité deux fois [1] supérieurement, il dit à Newton :

> Ta haute intelligence y combine, y rassemble
> Tout ce que l'empyrée étale de grandeur.
> *Lui*, qui n'était jadis qu'un *chaos de splendeur*,
> Est maintenant semblable à ces sages *royaumes*,
> Où suffit une loi pour régir tous les *hommes*.
> L'attraction, *voilà la* loi de l'univers.

C'est être bien dupe de sa vanité, que de nous jeter à la tête de ces trivialités mal rimées, sur des objets qu'une poésie sublime a consacrés à l'admiration. Quelle pitié de faire rimer *royaumes* et *hommes* en style soutenu; de comparer les invariables lois du monde physique, merveilleuses surtout par leur invariabilité, à *la loi des royaumes* toujours si imparfaite? Les vers de Voltaire sur la décomposition des couleurs dans le prisme sont encore un de ses morceaux les plus heureux, mais pas assez pour arrêter la confiance de Roucher, qui nous peint l'arc-en-ciel :

> *Du pourpre au double jaune, et du vert aux deux bleus,*
> *Jusques au violet* qui par degrés s'efface [2],
> Promenant nos regards dans les airs qu'il embrasse, etc.

S'il fait parler une épousée de village qui se sépare de sa mère pour suivre son mari, il lui fait dire :

> Ma mère, *donne-moi ta bénédiction.*

Et ce plat vers gâte un morceau d'ailleurs bien fait, parce que l'auteur confondant la limite qui sépare en vers le naturel du familier, n'a pas su donner à sa villageoise les seules paroles qui lui convinssent ici : *Ma mère, bénissez votre fille;* ce qui n'était ni au-dessus d'elle, ni au-dessous de la poésie.

Je ne finirais pas si je voulais insister sur tous les défauts plus ou moins habituels, l'impropriété des termes, les figures forcées, les disparates bizarres,

[1] Dans *la Henriade* et dans l'*Épître à madame du Châtelet*.

[2] Un très-médiocre peintre, qui, étant fort ignorant, se croyait littérateur, s'écriait, à propos de ces vers : « Cet « homme-là est peintre comme moi! » Il ne croyait pas dire si vrai, et ne se doutait pas que la peinture et la poésie devaient imiter par des moyens différents, quoiqu'il citât, comme tant d'autres, *ut pictura poesis*, sans savoir le latin, et sans savoir ce qu'Horace a voulu dire.

les mauvaises constructions, les imitations maladroites, la fausseté des rapports et des idées, les transitions ridicules, etc. Ici,

. . . . Le chant des oiseaux
Se marie en concert au murmure des eaux.

Là,

. . . Les Troyens, *du naufrage assaillis*,
Furent par une reine en triomphe accueillis,

quoiqu'ils eussent été *assaillis* d'un orage sur mer, et que la reine les eût *accueillis* échappés *du naufrage*, et que *le triomphe* soit là, comme en cent endroits, une cheville et un remplissage. Ailleurs, la balsamine est *la reine du bosquet*, et c'est encore *une royauté* en passant. Pour les transitions, vous avez déjà vu ce qu'elles sont d'ordinaire chez lui : en voici une qui me tombe sous la main, et qui est digne des autres: Il vient de parler de cette espèce d'oiseaux que le froid *aux cités pousse en foule* (le terrible hémistiche que, *pousse en foule!*), et la huppe et le rouge-gorge le mènent de plein saut... devinez où? Au retour des vacances du parlement.

Imitez leur retour, ô vous de qui les rois
Ont fait l'appui de l'homme opprimé dans ses droits;
Allez, il en est temps, reprenez la balance.

Et pour que les magistrats viennent *reprendre la balance*, il faut qu'ils *imitent le retour* de la huppe et du rouge-gorge chassés par le froid? En vérité, les termes manquent pour caractériser ce genre d'ineptie.

Et *les canes de l'Upland*,

Qui, *sillonnant* les airs *en triangle volant*,
Trente fois chaque jour changent de *capitaine!*

Finissons. Ceux qui ont lu l'Arioste (et qui est-ce qui ne l'a pas lu?) n'ont pas oublié, sans doute, la monture d'Astolphe et de Roger, ce cheval ailé qui les emporte dans les airs, de la France à la Chine, mais à une telle hauteur, qu'ils ne voient plus rien au-dessous d'eux que du vide et des brouillards. Roger, que cette manière de voyager a fatigué beaucoup et amusé fort peu, consulte pour le retour la sage Logistille, qui lui apprend à mener l'hippogriffe avec une cheville sur le cou, qui le fait monter et descendre, tourner et arrêter à volonté. Grâces à ce beau secret, Roger voyage de manière à jouir à son aise de tout ce qu'il veut voir et observer, et se place à la hauteur qui lui convient. Cet hippogriffe est précisément la monture de Roucher, si ce n'est qu'il n'a pas la cheville conductrice, ou qu'il ne sait guère s'en servir. Il est ordinairement fort guindé, mais dans les nuages : aussi a-t-il la tête étourdie et la vue trouble. Mais quand la cheville agit, son hippogriffe devient par moments Pégase, et c'est ce qui me reste à vous montrer.

Mais auparavant il faut répondre à une question qui, sans doute, s'est présentée plus d'une fois à l'esprit dans le cours de cette analyse, et que j'ai entendu faire souvent en pareille occasion. Comment, a-t-on dit, est-il possible qu'on se soit mépris à ce point, durant plusieurs années, sur un si mauvais ouvrage? Comment a-t-on été si longtemps et si généralement engoué quand l'auteur récitait ce que depuis personne n'a pu lire sans ennui et sans dégoût? Rien n'est plus facile à expliquer, et c'est ici une occasion de rendre compte de ce qui est arrivé tant de fois, et de ce qui arrivera encore.

D'abord il faut être bien convaincu qu'il y a très-peu de personnes, je dis même parmi celles qui ont eu de l'éducation, en état de juger la poésie, non pas seulement au récit, mais encore dans le cabinet : on en voit à tout moment la preuve dans le monde. J'entends ici par juger, pouvoir rendre un jugement motivé. On sait ce que Boileau disait à un homme de la cour, dans un temps où elle était en général plus instruite qu'elle ne l'a jamais été : cet homme le provoquait avec confiance, et le défiait de répondre. *Monsieur,* lui dit Boileau, *avant de vous répondre, il faudrait que je commençasse par vous instruire pendant trois jours.* Il y avait encore là un peu de complaisance; il aurait dû dire, pendant six mois. Ceux qui ne s'ingéreraient pas de juger un tableau ou une statue, s'imaginent qu'il est beaucoup plus aisé de juger un poëme : c'est une très-grande erreur. L'art de la poésie n'est pas plus qu'un autre susceptible d'être jugé seulement par instinct et sans une étude réfléchie. J'ose croire même que cette vérité trop peu connue est une de celles dont ce *Cours* fournira la démonstration.

Or s'il est rare et difficile de pouvoir juger un poëme en connaissance de cause en le lisant de suite dans son cabinet, combien l'est-il plus d'en porter un jugement sûr lorsque l'auteur le récite dans la société, et le récite par fragments! Ici les causes d'erreur sont de plus d'une espèce. D'abord, pour peu que l'auteur lise avec quelque chaleur et quelque intérêt, la séduction est naturelle, et jusqu'à un certain point inévitable, quelquefois même pour les connaisseurs et les gens du métier; et il est aisé de le concevoir. L'enthousiasme de l'auteur se communique à l'auditoire d'autant plus facilement, que rien ne trouble l'illusion. Le public rassemblé, qui sent une faute, manifeste sur-le-champ son mécontentement, comme sa satisfaction lorsqu'il sent une beauté, et dès lors il y a jugement. Mais en société la politesse, et même la déférence très-juste pour un auteur qui vous donne une marque de complaisance et de confiance, ne vous permet guère de

l'arrêter dans sa lecture, si ce n'est dans les endroits où il vous fait plaisir. Il n'y a donc ici qu'une seule impression qui soit sensible, et il est tout simple qu'elle devienne dominante en se propageant dans tout un cercle, et d'autant plus qu'il sera plus nombreux. Les fautes, si même elles ont été senties intérieurement, s'effacent bientôt devant l'expression bruyante et vive de l'applaudissement, surtout s'il y a réellement de bons endroits, et il y en a dans *les Mois*. Alors chacun n'est plus frappé que de ce qui a plu à tout le monde; et ce qui a déplu à chacun en particulier est à peu près oublié ou n'est confirmé en aucune manière.

Ajoutez à cet effet naturel qui, comme vous voyez, ne rend sensible qu'un côté des objets, ajoutez l'esprit de société, qui consistait éminemment parmi nous à enchérir en exagération quand le mouvement était donné, et il l'était toujours, autrefois par les gens du grand monde, de nos jours par les gens de lettres. Les gens de lettres, qui, depuis le milieu de ce siècle, ont été véritablement les maîtres de l'opinion, avaient en ce genre un ascendant si reconnu, que la plupart des gens du monde n'avaient guère d'avis qui ne fût dicté. Ils avaient d'ordinaire la précaution de ne prononcer sur un ouvrage qu'après que les gens de lettres avaient parlé, et je vous ai rappelé que presque toute la classe alors la plus prépondérante dans la littérature élevait Roucher jusqu'aux nues [1]. Quand les choses en étaient là, il ne s'agissait plus de juger, mais seulement de paraître plus connaisseur et plus sensible qu'un autre, en donnant à l'éloge des formes plus hyperboliques. C'est ce que j'ai vu vingt fois, mais particulièrement pour l'*Éponine* de Chabanon, pour *le Connétable de Bourbon* de Guibert, pour le *Mustapha* de Chamfort, et pour *les Mois* de Roucher; et ce sont quatre ouvrages ensevelis [2].

Enfin, il ne faut pas croire que les connaisseurs même échappent totalement à la séduction du débit de l'auteur, à moins que l'ouvrage ne soit mauvais de tout point. Ils ne seront pas dupes, à beaucoup près, comme les autres, et ils apercevront au premier coup d'œil les vices essentiels et généraux; mais une déclamation rapide et animée leur dérobera beaucoup de fautes dans le grand nombre, et les beautés les frapperont d'autant plus qu'elles seront plus clair-semées. Eux-mêmes seront donc moins sévères et moins clairvoyants qu'ils ne le seraient le livre à la main; et cela tient encore à une vérité générale : c'est qu'il faut de la réflexion pour la critique, comme pour la composition.

[1] L'abbé Arnaud, qui d'ailleurs avait du goût naturel et qui avait fait de bonnes études, mais qui, devenu absolument homme du monde et prôneur de profession, ne se souciait plus de la vérité, mais de l'autorité de son jugement; l'abbé Arnaud, qui avait une phrase faite pour chaque événement, et qui avait fini par se faire un style et une conversation de charlatan, n'appelait Roucher que *le démon du midi* (*dæmonium meridianum*); sur quoi l'on pouvait répondre : *Délivrez-nous du démon du midi* (*ab incursu et dæmonio meridiano*).

[2] *Le Connétable de Bourbon* était une de plus absurdes rapsodies qu'on eût jamais barbouillées : il n'y avait pas la plus légère connaissance ni du théâtre ni de la versification. De belles dames se mirent en tête de faire de l'auteur un homme de génie, parce que c'était un jeune colonel, et entraînèrent dans leur parti quelques gens de lettres, qui les laissèrent faire, bien sûrs que cela n'irait pas loin. L'une d'elles disait que *c'étaient Corneille, Racine et Voltaire, fondus et perfectionnés*. La phrase courut tout Paris, et le méritait. Dans une autre société on agita longtemps *lequel était le plus à désirer, d'être la maîtresse, la femme, ou la mère de l'auteur du* Connétable : mais je n'ai pas su quel fut le résultat. La folie de la mode fit tellement oublier les convenances publiques les plus communes, qu'on imagina de jouer dans la grande salle de Versailles, pour le mariage d'une fille de France, cette pièce, qui rappelait une époque désastreuse et flétrissante, la défection d'un prince du sang, la défaite de Pavie, et la captivité d'un roi de France. Mais il n'y a pas moyen, avec toutes les protections du monde, d'obtenir de quatre mille personnes qu'elles consentent à s'ennuyer; et il arriva ce qui n'était jamais arrivé dans un spectacle de ce genre. *Le Connétable*, supporté pendant trois actes, fut sifflé outrageusement au quatrième, comme il l'aurait été au parterre de Paris. Le cinquième ne fut pas même entendu, et cela en présence de toute la cour, qui avait affiché le haut intérêt qu'elle prenait à la pièce. Cette chute sans exemple déconcerta l'auteur au point qu'il n'imprima pas même sa pièce, au moins pour le public : il en fit tirer cinquante exemplaires pour ses admiratrices. Si l'on veut avoir une idée, et du goût de l'écrivain, et de celui de ses sociétés, qu'on fasse attention qu'apparemment il ne s'y trouva pas une seule personne qui en sût assez pour lui conseiller du moins la suppression de vers tels que ces deux-ci :

> Le Germain flegmatique aime la défensive;
> Mais le Français bouillant est né pour l'offensive.

Je ne sais si feu Pradon est descendu plus bas.

Éponine ne valait pas mieux : sur celle-ci, la phrase faite (car il y en avait toujours une) était : *Ce n'est ni Corneille, ni Racine, ni Voltaire; c'est M. de Chabanon*. Et cela était vrai. *La phrase* était d'une femme célèbre, et justement célèbre, qui aurait dû s'y connaître, et qui pourtant ne s'y connaissait pas. La pièce fut à peine achevée, et l'auteur, d'ailleurs le plus honnête homme du monde, ne l'imprima pas.

Chamfort travailla quinze ans à son *Mustapha*. La pièce eut à la cour un succès d'ivresse, et l'auteur fut comblé d'honneurs et de récompenses. Celle-là du moins n'était pas ridicule, si ce n'est au dénoûment. Elle était écrite avec assez de correction et de pureté, mais sans aucune espèce de force, et surtout mortellement glaciale et par le plan et par le style. Jouée à Paris, elle y reçut le plus froid accueil, et fut bientôt abandonnée pour ne jamais reparaître. Les amis de l'auteur disaient qu'*il écrivait comme Racine*. Depuis cette chute, Chamfort ne voulut plus rien faire, parce qu'*il n'y avait plus de goût en France*. La phrase sur *Mustapha* était qu'*on ne savait ce qu'il fallait admirer le plus dans l'auteur, ou son génie, ou son âme*.

A l'égard des *Mois*, deux jours après la publication, ils n'avaient pas deux apologistes : personne n'avait pu en soutenir la lecture. Plusieurs de ceux qui avaient souscrit pour la magnifique édition in-4°, qui était de deux louis, dont un payé d'avance, aimèrent mieux, d'après le cri général, gagner le second louis que d'avoir l'ouvrage. Un seul homme ami de l'auteur, M. Garat, employa, non pas les discussions critiques, mais tous les moyens oratoires, à prouver au public, dans un long article de journal, qu'il avait tort de s'ennuyer. Mais comme, avec tout l'esprit du monde, on ne peut pas plaider contre l'ennui général sans perdre sa cause, M. Garat n'a converti personne, et peut-être aujourd'hui l'est-il lui-même.

Mais qu'arrive-t-il quand on lit? Ce qu'a dit si judicieusement l'auteur de *l'Art poétique :*

Tel écrit récité se soutint à l'oreille,
Qui, dans l'impression au grand jour se montrant,
Ne soutient pas des yeux le regard pénétrant.

Alors plus d'illusion : ce qui est mauvais, ce qui est faux, ce qui est mal conçu, ce qui est mal écrit, a de plus, et très-heureusement pour l'art et pour les bons artistes, un autre vice plus terrible et qui naît de tous les autres, c'est de faire sentir l'ennui à toutes les classes de lecteurs, plus tôt ou plus tard, en proportion de leur tact et de leur jugement naturel. Ils ne diront pas, ou diront très-imparfaitement, pourquoi l'ouvrage leur déplaît, mais ils sentiront la déplaisance. Et qu'on se figure jusqu'où elle dut aller, quand chacun, à l'apparition des *Mois,* courant après son plaisir, non-seulement ne put rien trouver qui l'attachât (et vous avez vu pourquoi), mais se sentit l'esprit accablé d'un fatras extravagant, et l'oreille étourdie du plus emphatique et du plus monotone jargon! Le petit nombre de bons vers n'était plus même ici une ressource momentanée. Quand le mérite de la versification est seul, il n'a d'effet à la lecture du cabinet que sur les amateurs, et il y en a peu. S'il en produit davantage dans un cercle, c'est que l'enthousiasme et la voix du lecteur vous entraînent par les sens, et que les auditeurs agissent en même temps les uns sur les autres par l'esprit d'imitation. Voilà ce qui fit tomber si brusquement le poëme des *Mois*. Il est extrêmement difficile d'en lire deux chants de suite, même quand on aime assez les bons vers pour avoir le courage de les chercher dans la foule; et le commun des lecteurs cherche avant tout son plaisir : jugez combien peu ont eu la force d'aller jusqu'à la fin des douze chants *.

L'auteur manque d'esprit, de jugement, d'invention quelconque, de goût, de flexibilité, de variété, presque entièrement de sensibilité; et il faut avoir de tout cela plus ou moins pour bien faire un ouvrage en vers. Mais, pour faire quelques morceaux descriptifs, il ne faut que de l'expression poétique, et il en avait. Je citerai d'autant plus volontiers ces morceaux que peu de personnes iront les chercher dans l'ouvrage; et j'aime assez les bons vers pour désirer qu'il n'y en ait guère de perdus.

En plus d'un endroit la circulation de la sève est fort bien rendue :

L'arbre sent aujourd'hui sa sève fermenter :
Dans ses mille canaux libre de serpenter,
De la racine au tronc, et du tronc au branchage,
Elle monte, et s'apprête à jaillir en feuillage.
. . . .
Bienfaisante Vénus, épargne à nos guérets
La rouille si funeste aux présents de Cérès :
Abreuve-les *plutôt* de la douce rosée :
Que les sucs, les esprits de la sève épuisée
Dans ses canaux enflés coulent plus abondants;
Qu'ils bravent du soleil les rayons trop ardents,
Et que le jeune épi, sur un tuyau plus ferme,
S'élève, et brise enfin le réseau qui l'enferme.
Nos vœux sont exaucés; le sceptre de la nuit
A peine autour de nous a fait taire le bruit,
Une moite vapeur dans les airs répandue
S'abaisse, et sur les champs, comme un voile étendue,
Distille la fraîcheur dans leurs flancs altérés :
Cet humide tribut a rajeuni les prés.

Observez ici le contraire des enjambements vicieux qui ont dû nous blesser :

Une moite vapeur dans les airs répandue,
S'abaisse, et sur les champs, etc.

Le mot de trois syllabes, *abaisse,* forme une césure et non pas une chute, et le vers suspendu à propos avec la phrase, se relève avec elle par ces mots, *et sur les champs, etc.* Même observation des règles dans les vers précédents, *s'élève, et brise enfin, etc.* C'est ainsi que l'on doit procéder en vers.

Il ne réussit pas moins dans la peinture des fleurs d'avril :

J'avance, et j'aperçois près de la fritillaire
L'anémone, à Vénus toujours sûre de plaire,
Et l'élégante iris, qui retrace à mes yeux,
Dans sa variété, l'arc humide des cieux,
Et l'humble marguerite, à des lits de verdure
Prêtant le feu pourpré d'une riche bordure.
Me serais-je trompé? Non, la jonquille encor
Offre à mon œil ravi la pâleur de son or.
Je te salue, ô fleur si chère à ma maîtresse!
Toi qui remplis ses sens d'une amoureuse ivresse.
Ah! ne t'afflige point de tes faibles couleurs,
Le choix de ma Myrthé te fait reine des fleurs.
Pour couronner enfin les richesses qu'étale
Des jardins renaissants la pompe végétale,
La tulipe s'élève : un port majestueux,
Un éclat qui du jour reproduit tous les feux,
Dans les murs bysantins mérite qu'on l'adore,
Et lui font pardonner son calice inodore.

Voyons les pluies du printemps :

L'homme au milieu des champs lève un front radieux.
L'âme ouverte à l'espoir, il jouit en idée
Des plaisirs et des biens que versera l'ondée.
Elle a percé la nue, elle coule; un doux bruit
A peine dans les bois *de sa chute m'instruit ;*
A peine, goutte à goutte humectant le feuillage,
Laisse-t-elle à mes yeux soupçonner son passage.
L'urne des airs s'épuise; un frais délicieux
Ranime la verdure; et cependant aux cieux
Le soleil, que voilait la vapeur printanière,
Commence à dégager sa flamme prisonnière;
Elle brille : le dieu transforme en vagues d'or
Les nuages flottants dans l'air humide encor,
Jette un réseau de pourpre au sommet des montagnes,
Enflamme les forêts, les fleuves, les campagnes,
Et sur l'émail des prés étincelle en rubis.
Jusqu'au *règne* du soir, les tranquilles brebis
De leurs doux bêlements remplissent la colline, etc.

* De là cette épigramme faite en 1780 sur le poëme des *Mois :*

De vos vers triste destinée!
Les reprenant cent et cent fois,
Enfin j'ai lu vos douze Mois,
Et je suis vieilli d'une année.

Tous ces effets sont bien observés et bien rendus. On ne peut guère reprendre que cet hémistiche sec, *de sa chute m'instruit; le règne du soir :* il faudrait au moins dire, *le règne de Vesper ;* alors il y aurait convenance. Mais le morceau sur l'amour des animaux au mois de mai est fait de verve. Cette verve, il est vrai, est empruntée à Virgile, qu'il ne fait guère ici que traduire; mais on voit qu'il l'a senti.

L'Amour vole; il a pris son essor vers la terre.
Depuis l'oiseau qui plane au foyer du tonnerre,
Jusqu'aux monstres errants sous les flots orageux,
Tout reconnait l'Amour, tout brûle de ses feux.
Dans un gras pâturage il dessèche, il consume
Le coursier inondé d'une bouillante écume,
Le livre tout entier aux fureurs des désirs.
De ses larges naseaux qu'il présente aux zéphyrs,
L'animal, arrêté sur les monts de la Thrace,
De son épouse errante interroge la trace :
Ses esprits vagabonds l'ont à peine frappé,
Il part, il franchit tout; fleuve, mont escarpé,
Précipice, torrent, désert, rien ne l'arrête.
Il arrive, il triomphe, et, fier de sa conquête,
Les yeux étincelants, repose à ses côtés.

Le dernier vers est de lui, et il est très-beau. C'est là, comme disait Boileau, jouter contre son modèle. Il n'y a pas moins de feu dans le tableau de l'aigle présentant ses petits au soleil :

Le soleil de ses feux a rougi le cancer.
Que ses feux sont puissants! L'onde, la terre et l'air,
Par eux tout se ranime, et par eux tout s'enflamme.
L'oiseau de Jupiter, aux prunelles de flamme,
Sur l'aride sommet d'un rocher sourcilleux
S'arrête, et tout à coup, d'un vol plus orgueilleux,
Chargé de ses aiglons, et perdu dans les nues,
Traverse de l'éther les routes inconnues.
Il s'approche du trône où, la flamme à la main,
Des saisons et des mois s'assied le souverain,
Et, tandis que sous lui roule et gronde l'orage,
De sa jeune famille éprouvant le courage,
Il veut que l'œil fixé sur le front du soleil,
Ils bravent du midi le brûlant appareil, etc,

Mais où l'auteur me paraît s'être surpassé, c'est dans les glaciers des Alpes. Il ne manquait pas de secours en vers et en prose, j'en conviens, mais toutes les fois que vous voyez le jet poétique au degré où il est ici, tout appartient au poëte; et de plus, Roucher ne s'est nulle part soutenu si longtemps, car d'ordinaire il a l'haleine courte, et ses moments de véritable verve sont aussi fugitifs que rares.

Monts chantés par Haller, recevez un poëte.
Errant parmi ces monts, imposante retraite,
Au front de Grindelval je m'élève et je voi....
Dieu, quel pompeux spectacle étalé devant moi!
Sous mes yeux enchantés la nature rassemble
Tout ce qu'elle a d'horreurs et de beautés ensemble.
Dans un lointain qui fuit un monde entier s'étend ;
Et comment embrasser ce mélange éclatant
De verdure, de fleurs, de moissons ondoyantes,
De paisibles ruisseaux, de cascades bruyantes,
De fontaines, de lacs, de fleuves, de torrents,
D'hommes et de troupeaux sur les plaines errants,
De forêts de sapins au lugubre feuillage,
De terrains éboulés, de rocs minés par l'âge,
Pendants sur des vallons où le printemps fleurit,
De coteaux escarpés où l'automne sourit,
D'abîmes ténébreux, de cimes éclairées,
De neiges couronnant de brûlantes contrées,
Et de glaciers enfin, vaste et solide mer,
Où règne sur son trône un éternel hiver?
Là, pressant sous ses pieds les nuages humides,
Il hérisse les monts de hautes pyramides,
Dont le bleuâtre éclat, au soleil s'enflammant,
Change ces pics glacés en rocs de diamant.
Là viennent expirer tous les feux du solstice.
En vain l'astre du jour embrassant l'écrevisse,
D'un déluge de flamme assiége ces déserts;
La masse inébranlable insulte au roi des airs.
Mais trop souvent la neige, arrachée à leur cime,
Roule en bloc bondissant, court d'abîme en abîme,
Gronde comme un tonnerre, et, grossissant toujours,
A travers les rochers fracassés dans son cours,
Tombe dans les vallons, s'y brise, et des campagnes
Remonte en brume épaisse au sommet des montagnes.

C'est ici que l'accumulation est bien placée, parce qu'elle est rapide, contrastée, pittoresque, et conforme aux objets qu'elle rassemble; c'est ici que la répétition des mêmes particules de conjonction, loin d'être un défaut, est une beauté, parce que les mots semblent se grouper et s'entasser comme les objets; que les oppositions sont sans disparate et sans affectation, parce qu'elles représentent la nature même; c'est ici que les vers sont bien coupés, et les césures bien entendues.

. . . . S'y brise, et des campagnes
Remonte en brume épaisse, etc.

Voilà vraiment comme on peut varier le rhythme, selon tous les bons principes de l'art. Et pourquoi celui qui l'a quelquefois si bien pratiqué l'a-t-il si souvent et si follement méconnu? Qu'on dise encore que les mauvaises doctrines ne sont pas dangereuses. Sans doute Roucher n'aurait jamais eu un goût pur ni un esprit juste, parce qu'on ne surmonte pas la nature; mais on la modifie jusqu'à un certain point par de bonnes théories, et les mauvaises doctrines la pervertissent sans remède.

Tout le commencement du mois d'*août* est encore un morceau distingué par la convenance, la noblesse, et la richesse des couleurs.

Il renaît triomphant, le mois où nos guérets
Perdent les blonds épis dont les orna Cérès.
Il fait reluire aux yeux de la terre étonnée
Les plus belles des nuits que dispense l'année.
Que leur empire est frais, qu'il est doux, qu'il est pur!
Qui jamais vit au ciel un plus riant azur?
Pour inviter ma muse à prolonger sa veille,
Il étale à mes yeux merveille sur merveille.
A peine est rallumé le flambeau de Vénus,
En foule à ce signal les astres revenus
Apportent à la nuit leur tribut de lumière.
La paisible Phébé s'avance la première,
Et le front rayonnant d'une douce clarté,
Dévoile avec lenteur son croissant argenté.
Ah! sans les *pâles feux* que son disque nous lance,
L'homme errant dans la nuit en fuirait le silence,
Et, tel qu'un jeune enfant que poursuit la terreur,
Faible, il croirait marcher environné d'horreur.

Viens donc d'un jour à l'autre embrasser l'intervalle,
O lune! ô du soleil la sœur et la rivale!
Et que tes rais d'argent dans l'onde réfléchis
Se prolongent en paix sur les coteaux blanchis.

Il y a autant de calme dans ce tableau que de mouvement dans celui des Alpes. Seulement les *pâles feux* sont déplacés, d'abord à cause de l'oreille, qui ne doit entendre ici que des sons doux, ensuite parce que c'est l'éclat qui doit marquer, et non point la pâleur. A cette faute près le morceau est bien conçu. L'auteur continue, et l'aspect de la nature le remplit d'un enthousiasme qui l'égare d'abord un moment, mais qui le porte ensuite très-haut.

Je veux, à ta clarté, je veux franchir l'espace
Où se durcit la grêle, où la neige s'entasse,
Où le rapide éclair serpente en longs sillons,
Où les noirs ouragans, poussés en tourbillons,
Font siffler et mugir leurs voix tempêtueuses,
D'où s'échappe la foudre en flèches tortueuses.

Ces six vers sont cruellement disparates; ils font mal. Était-ce donc à ces horreurs, à ces menaces de la nature que devait conduire ce beau tableau des belles nuits? Tant cet homme a de peine à marcher droit quand il n'y a personne devant lui pour le conduire! Mais grâce pour cette fois; car ce qui précède était fort bon, et ce qui suit, et qui aurait dû suivre immédiatement, vaut encore mieux.

J'oserai plus : je veux par delà tous les cieux,
Je veux encor pousser mon vol ambitieux,
Traverser les déserts, où, pâle et taciturne,
Se roule pesamment l'astre du vieux Saturne;
Voir même au loin sous moi dans le vague nager
De la comète en feu le globe passager,
Ne m'arrêter qu'aux bords de cet abîme immense
Où finit la nature, où le néant commence,
Et, de cette hauteur dominant l'univers,
Poursuivre dans leur cours tous ces orbes divers,
Ces mondes, ces soleils, flambeaux de l'empyrée,
Dont la reine des nuits se promène entourée.
J'arrive. De clartés quel amas fastueux!
Quels *fleuves*, quels torrents, quels océans de feux!
Mon âme, à leur aspect, muette et confondue,
Se plongeant dans l'espace, y demeure perdue.
Et voilà le succès qu'attendait mon orgueil!
Insensé, je croyais embrasser d'un coup d'œil
Ces déserts où Newton, sur l'aile du génie,
Planait, tenant en main le compas d'Uranie.
Je voulais révéler quels sublimes accords
Promènent dans les airs tous les célestes corps,
Et devant eux s'abîme et s'éteint ma pensée.

Le fond de toutes ces idées est partout; mais du moins il y a connexion entre la lumineuse sérénité des nuits d'août et l'élévation des conceptions astronomiques; et l'espèce d'extase qui les suit, et la réflexion qui les termine, sont naturelles et justes. C'est là que s'offrait de soi-même un bel épisode sur la naissance de l'astronomie dans les plaines de Sennaar, sous le ciel pur de la Chaldée. Il y a pourtant ici quelques taches. *J'arrive* est froid, et de plus vous avez vu qu'il est parasite dans les vers de l'auteur; *Je les vois* eût été beaucoup meilleur. *Quels fleuves* n'est pas non plus le mot propre : *océans et torrents*, oui; mais l'aspect des plus hauts cieux n'offre aucun rapport avec les *fleuves*. *Quels accords promènent* est encore bien plus impropre : *gouvernent* me semble l'expression qui rend l'idée, car les *accords* sont ici pour les lois de l'harmonie céleste. Roucher est bien rarement pur une page de suite; mais ici les fautes sont peu de chose devant les beautés, et en total le morceau lui fait beaucoup d'honneur.

Nous n'en trouverons plus guère de ce genre : car depuis le mois d'*août*, la seconde moitié de l'ouvrage ne va plus que de mal en pis. Je m'arrêterai pourtant en *décembre*, à la complainte de l'auteur sur la destruction de ces bois épais qui couvraient autrefois la fontaine de Budé à Hières, près de la petite rivière de ce nom. J'ai habité dans ma jeunesse ce charmant pays, et tous ceux qui le connaissent ont regretté, comme Roucher, et la délicieuse solitude de la fontaine de Budé, et les beaux ombrages qui l'environnaient.

J'ai vu sous le tranchant de la hache acérée,
J'ai vu périr l'honneur de ta rive sacrée.
Tes chênes sont tombés, tes ormeaux ne sont plus.
Sur leur front jeune encor trois siècles révolus
N'ont pu du fer impie arrêter l'avarice.
D'épines aujourd'hui ta grotte se hérisse :
Ton eau, jadis si pure, et qui de mille fleurs
Dans son cours sinueux nourrissait les couleurs,
Ton eau se perd sans gloire au sein d'un marécage.
Fuyez, tendres oiseaux; enfants de ce bocage,
Fuyez : l'aspect hideux des ronces, des buissons,
Flétrirait la gaîté de vos *douces* chansons.
Vous, bergers innocents, vous qui dans ces retraites
Cachiez les *doux* transports de vos ardeurs secrètes,
Oh! comme votre amour déplore ces beaux lieux!
De vos rivaux jaloux comment tromper les yeux!
Et moi, qui, mollement étendu sur la mousse,
M'enivrais quelquefois d'une extase si *douce*,
Hélas! je n'irai plus y cadencer des vers;
Il faudra que j'oublie, et ces ombrages verts,
Et la grotte où *du jour* je bravais *les outrages*, etc.

Le morceau pouvait, je crois, être meilleur; mais le ton et les mouvements en sont naturels, et la versification n'est pas mauvaise, malgré quelques fautes. Il fallait surtout, pour amener *les outrages du jour*, donner une épithète au jour.

. . . . . . L'hiver règne, et la neige,
Suspendue en rochers dans les airs qu'elle assiége,
Oppose aux feux du jour sa grisâtre épaisseur.
De sa chute prochaine un calme précurseur
S'est emparé des airs : ils dorment en silence.
La nuit vient, l'aquilon d'un vol bruyant s'élance,
Et, déchirant la nue où pesait enfermé
Cet océan nouveau goutte à goutte formé,
La neige au gré des vents, comme une épaisse laine,
Voltige à gros flocons, tombe, couvre la plaine,
Déguise la hauteur des chênes, des ormeaux,
Et confond les vallons, les chemins, les hameaux.
Les monts ont disparu, leur vaste amphithéâtre
S'abaisse; tout a pris un vêtement d'albâtre, etc.

Aux *rochers* près, qui ne peuvent absolument figurer les brouillards épais qui précèdent la neige, cette description est généralement bonne. L'auteur y a emprunté fort à propos une image très-juste, *dat nivem sicut lanam*, qui est dans les psaumes; mais je n'approuverai pas *déguise la hauteur*, qui ne peint rien.

Pour clore ces citations, encore un morceau sur les beautés et les ressources de l'hiver dans les climats du Nord. Il est plus original que les derniers que j'ai rapportés, et il a de l'éclat.

Ces climats, il est vrai, par le nord dévastés,
Ainsi que leurs horreurs ont aussi leurs beautés.
Dans les champs où l'Irtis a creusé son rivage,
Où le Russe vieillit et meurt dans l'esclavage,
D'éternelles forêts s'allongent dans les airs.
Le jal, simple roseau de ces vastes déserts,
S'incline en se jouant sur les eaux qu'il domine.
Fière de sa blancheur, là s'égare l'hermine;
La martre s'y revêt d'un noir éblouissant;
Le daim sur les rochers y paît en bondissant;
Et l'élan fatigué, que le sommeil assiége,
Baisse son bois rameux, et s'étend sur la neige.
Ailleurs, par des travaux et de sages plaisirs,
L'homme bravant l'hiver, en charme les loisirs.
Le fouet dans une main, et dans l'autre des *rênes*,
Voyez-le en des traîneaux emportés par deux *rennes*,
Sur les fleuves durcis rapidement voler.
Voyez sur leurs canaux les peuples s'assembler,
Appeler le commerce, et proposer l'échange
Des trésors du Catay, des Sophis et du Gange.
Là brillent à la fois le luxe des métaux,
Et la soie en tissus, et le sable en cristaux,
Toute la pompe enfin des plus riches contrées.
Là même quelquefois les plaines éthérées,
Des palais du midi versent sur les frimas
Un éclat que le ciel refuse à nos climats :
D'un groupe de soleils l'Olympe s'y décore, etc.

Rênes et rennes, dont l'un est très-long et l'autre très-bref, riment d'autant plus mal, que les deux mots sont plus ressemblants. C'est, je crois, la seule imperfection de ce morceau, qui se termine aux aurores boréales et à l'épisode dont j'ai parlé plus haut. Je ne le transcrirai pas, parce qu'il n'est qu'une traduction; mais cette traduction est élégante.

L'examen des notes me mènerait trop loin, et n'est pas même du sujet qui nous occupe. Il y règne une érudition très-peu éclairée et une philosophie très-erronée. Roucher a voulu s'y mesurer encore avec Racine le fils, dans la traduction en vers des prophéties d'Isaïe; mais il a toujours été malheureux dans cette concurrence qu'il affecte souvent. Quoiqu'il ait généralement l'expression plus poétique que Louis Racine, il ne peut guère soutenir le parallèle direct, parce que ce sont toujours des morceaux d'élite où Louis Racine a été poëte, et comme il a infiniment plus de goût que Roucher, et qu'il est d'ordinaire bien meilleur versificateur, il l'écrase dans ses luttes personnelles. Ainsi, par exemple, nulle comparaison entre les deux passages correspondants des deux auteurs sur l'apologie de l'ordre physique du monde; nulle dans la traduction des plaintes de Milton sur la perte de sa vue, quoique Roucher avoue franchement qu'il a voulu *faire mieux que lui;* nulle surtout dans la prophétie d'Isaïe, qui était de toute manière au-dessus des forces de Roucher. Il ne suffit pas ici d'être ce qu'il est quelquefois, poëte par le coloris; il faut l'être dans toutes les parties de l'art, et les plus relevées; il faut être naturellement monté au sublime des pensées, aux grands mouvements de l'âme et de l'imagination, à l'élan le plus rapide à la fois et le plus flexible; et de plus, la distance des idiomes originaux aux nôtres, et la disparité de génie entre la poésie hébraïque et la poésie française, exigent le goût le plus sûr pour adapter l'une à l'autre; et ce n'était pas trop du grand Racine pour cette entreprise. Son fils, sans aller jusque-là, se soutient du moins dans sa version d'Isaïe à un degré dont il ne tombe jamais : il y a partout élégance et nombre, s'il n'y a pas toujours élévation et force. Dans Roucher, il n'y a rien que la dureté baroque d'un style décousu, et à la fois plat et barbare.

Concluons de tout ce que vous avez entendu sur les poëmes de tout genre en ce siècle, que dans l'épique nous avons un ouvrage qui, ne se distinguant que par le mérite général d'une versification élégante et noble, et quelquefois sublime, reste au second rang devant les anciens et les modernes; que nous y restons aussi dans l'espèce de poëme qui admet le mélange de l'héroïque et du comique, puisque nous n'avons rien qui approche du *Lutrin*, et rien qui puisse être comparé à l'*Orlando;* que, dans le didactique et le philosophique, nous n'avons rien non plus à opposer aux *Géorgiques* ni à l'*Essai sur l'Homme;* mais que dans le descriptif nos *Saisons* l'emportent, et de beaucoup, sur celles de Thompson. Ce poëme et celui de *la Religion* sont les meilleures productions en leurs genres qui aient paru dans le dix-huitième siècle : la première est beaucoup plus parfaite que l'autre, mais elle était aussi beaucoup plus aisée. Tout le reste, plus ou moins défectueux ou de plan ou de style, n'est pas au total au-dessus du médiocre.

Nous avons été plus heureux dans le dramatique : c'est la gloire première de ce siècle, et particulièrement de Voltaire, et c'est par lui que nous allons commencer.

N. B. Tel est notre état à la fin de 1799, qui est le moment où je finis cette partie. Si nous acquérons de nouveaux titres originaux (car les traductions en vers trouveront leur place ailleurs), ils paraîtront dans un aperçu général sur la littérature actuelle, qui terminera cet ouvrage.

CHAPITRE III. — *De la tragédie.*

THÉATRE DE VOLTAIRE.

SECTION PREMIÈRE. — *Œdipe.*

Si, parmi nos trois tragiques français du premier ordre, Corneille, Racine et Voltaire, la prééminence est susceptible de contestation, suivant les différents rapports sous lesquels on les envisage, au moins la supériorité de ce dernier sur tous ses contemporains n'est pas contestable, et n'est plus disputée même par ses ennemis; ou s'il en reste encore quelques-uns qui lui opposent ou lui préfèrent Crébillon, c'est par une sorte d'entêtement puéril à soutenir ce que personne ne croit plus; c'est l'imperceptible reste d'un vieil esprit de parti qui a longtemps fait du bruit, et même du mal, et dont aujourd'hui l'on ne s'aperçoit que pour en rire. Ainsi donc, pour me conformer au plan que je me suis fait de parler d'abord, dans chaque genre, des écrivains qui ont été les premiers de leur siècle, mes regards doivent avant tout s'arrêter sur Voltaire, qui est sans contredit ce que le nôtre a produit de plus grand dans le genre dramatique.

Ce qu'il y eut de plus hardi dans son coup d'essai, fut de lutter contre une pièce de Corneille, encore en possession du théâtre : mais ce qu'il y eut de plus glorieux ne fut pas de l'emporter sur un ouvrage reconnu bientôt après pour très-mauvais de tout point, ce fut de balancer un des chefs-d'œuvre de Sophocle, et de le surpasser même en quelques parties. C'est le témoignage que lui rendit Rousseau, qui ne se croyait pas encore obligé d'être injuste envers Voltaire.

« Le Français de vingt-quatre ans (écrivait-il), l'a emporté en plus d'un endroit sur le Grec de quatre-vingts. »

Il eût pu soutenir la concurrence avec plus d'avantage encore, sans le malheureux épisode des amours de Jocaste et de Philoctète, bien plus vicieux que celui de Créon, accusé par OEdipe dans la pièce de Sophocle. L'auteur a eu sur ce point le courage très-louable de se condamner lui-même : il est rare d'avouer si hautement ses fautes, si ce n'est quand on a eu assez de talent pour les couvrir, ou qu'on se sent assez de force pour les réparer. Voltaire, en se reprochant avec tant de sévérité cet insipide amour qu'il ne fit entrer dans sa pièce que par une complaisance forcée pour la mode et le préjugé, qui n'admettaient encore aucune tragédie sans une intrigue amoureuse, annonçait l'homme qui, vingt ans après, oserait renouveler dans *Mérope* l'exemple unique donné par l'auteur d'*Athalie*. Mais tel est quelquefois sur les meilleurs esprits le pouvoir des idées dominantes, que ce même écrivain, qui n'a cessé depuis de s'élever contre cette monotone habitude de mettre de l'amour dans tous les sujets, commença pourtant par vouloir excuser un défaut qu'il avouait. Voici comme il en parle dans ses *Lettres sur* OEdipe :

« A l'égard de ce souvenir d'amour entre Jocaste et Philoctète, j'ose dire que c'était un défaut *nécessaire*. Le sujet ne me fournissait rien par lui-même pour remplir les trois premiers actes; à peine même avais-je de la matière pour les deux derniers.... Il faut toujours donner des passions aux principaux personnages. Eh! quel rôle insipide aurait joué Jocaste, si elle n'avait eu du moins le souvenir d'un amour légitime, et si elle n'avait craint pour les jours d'un homme qu'elle avait autrefois aimé? »

Voltaire était fort jeune quand il écrivit ces *Lettres;* et lorsque son jugement fut mûri par les années, il changea bien d'opinion : c'est un motif de plus pour dire ici que les raisons qu'il allègue sont fort mauvaises. D'abord il n'y a de défaut *nécessaire* dans un sujet que quand le sujet ne peut subsister sans ce défaut, comme, par exemple, dans celui d'*OEdipe,* le silence absolu gardé entre Jocaste et lui pendant quatre ans sur la mort de Laïus. Il n'est nullement vraisemblable que ni l'un ni l'autre n'ait fait aucune recherche sur un événement de cette nature, et qu'ils n'en aient même jamais parlé. Mais, sans cette supposition improbable, il n'y a plus de sujet; et heureusement elle est du nombre de ces fautes que le premier législateur du théâtre, Aristote, regarde avec raison comme les plus excusables de toutes, parce qu'elles sont comme reculées dans l'avant-scène, et ne font point partie de l'action. Il y a bien d'autres exemples de ces sortes de défauts qu'en termes de l'art on appelle *nécessaires*; mais celui-là suffit pour faire voir que cette théorie n'a rien de commun avec l'épisode des amours de Jocaste et de Philoctète, qui non-seulement n'est pas nécessaire au sujet d'*OEdipe,* mais qui même y est absolument étranger. Voltaire nous dit que sans cela il ne pouvait remplir cinq actes; mais il confond ce qui est nécessaire au poëte avec ce qui est nécessaire au sujet, deux choses très-différentes, et qu'il est bon de distinguer, de peur des conséquences; car, de ces deux sortes de nécessités, l'une a toujours trouvé grâce aux yeux de tous les gens de l'art, et l'autre n'en obtient point. Ce serait une étrange excuse que d'avouer qu'on a gâté son sujet parce qu'on ne pouvait pas le remplir. Je sais qu'il n'était pas encore d'usage de donner moins de cinq actes à la tragédie; mais, peu d'années après, l'auteur d'*OEdipe* donna cet exemple utile quand il fit *la Mort de César*. Il serait bien à sou-

haiter qu'après avoir osé déroger une fois à la règle des cinq actes, qui certainement admet des exceptions faciles à motiver, et n'est point une loi fondamentale, il eût réduit la tragédie d'*Œdipe* à ses bornes naturelles et raisonnables. Rien n'était plus aisé; car, telle que nous l'avons, elle forme deux pièces très-distinctes : la première roule sur l'accusation intentée contre Philoctète et sur ses ennuyeuses amours avec Jocaste; la seconde, sur le développement de la destinée d'Œdipe, accusé par le grand prêtre d'être le meurtrier de Laïus. Ces deux pièces sont tellement séparées, que l'une commence où l'autre finit, c'est-à-dire à la quatrième scène du troisième acte; et dans les deux derniers, il n'est pas plus question de Philoctète que s'il n'eût jamais existé. Il ne s'agissait donc, en supprimant toute cette première pièce, que d'en réserver la dernière scène du premier acte, la seule qui appartienne au sujet, et d'y joindre cette belle exposition des événements qui ont précédé l'action, l'un des morceaux les mieux écrits de l'ouvrage. Il ne faudrait pas plus de vingt vers nouveaux pour cette réunion, et nous aurions dans *Œdipe*, au lieu d'un drame très-irrégulier, dont une moitié est très-froide, une pièce à peu près irréprochable, d'une simplicité toujours attachante, et qui n'offrirait pas un moment de vide ni de langueur.

La seconde raison alléguée par Voltaire est encore moins recevable; elle se sent un peu du temps où il fallait à toute force un rôle pour l'*amoureuse*. Quoi! Jocaste serait *insipide*, si elle n'avait à trembler que pour elle et pour son mari dont elle doit nécessairement partager les affreuses destinées! Ce n'est au contraire que sous ce seul rapport qu'elle peut être intéressante; et ce qui le prouve invinciblement, c'est qu'elle ne l'est en effet que dans cette admirable scène de la double confidence, où elle est véritablement dans son rôle, et telle que Sophocle l'a faite : dans tout ce qui précède, elle ne produit et ne peut produire aucun effet.

Veut-on savoir maintenant ce que Voltaire, instruit par l'expérience, pensait de ce rôle de Jocaste, qu'il avait d'abord voulu excuser dans le moment où il venait de faire *Œdipe;* il n'y a qu'à lire ce qu'il en dit dans l'épître dédicatoire d'*Oreste*, adressée à la duchesse du Maine :

« V. A. S. se souvient que j'eus l'honneur de lire Œdipe devant elle.... Vous, et M. le cardinal de Polignac, et M. de Malézieux, et tout ce qui composait votre cour, vous me blâmâtes universellement, et avec très-grande raison, d'avoir prononcé le mot d'amour dans un ouvrage où Sophocle avait si bien réussi sans ce malheureux ornement.... Le public fut entièrement de votre avis : tout ce qui était dans le goût de Sophocle fut applaudi généralement, et ce qui ressentait un peu la passion de l'amour fut condamné de tous les critiques éclairés. En effet, madame, quelle place pour la galanterie que le parricide et l'inceste qui désolent une famille, et la contagion qui ravage un pays! Et quel exemple plus frappant du ridicule de notre théâtre et du pouvoir de l'habitude, que Corneille d'un côté, qui fait dire à Thésée,

« Quelque ravage affreux qu'étale ici la peste,
« L'absence aux vrais amants est encor plus funeste, »

et moi qui, soixante ans après lui, viens faire parler une vieille Jocaste d'un vieil amour; et tout cela pour complaire au goût le plus fade et le plus faux qui ait jamais corrompu la littérature! »

Ce morceau est aussi instructif par les faits qu'il contient, que par les principes qu'il établit; et fait autant d'honneur à l'excellent goût et à la franchise courageuse de Voltaire qu'au génie de Sophocle. Que l'on rapproche cette préface d'*Oreste* des *Lettres sur* Œdipe, où le jeune imitateur traite l'original ancien avec le mépris le plus injuste et le plus inconséquent [1], et l'on avouera que, s'il lui devait cette réparation, il s'en est noblement acquitté, et qu'il lui rend justice en se la faisant. Ce n'est pas le seul endroit où les éloges les plus flatteurs pour ce même Sophocle démentent dans Voltaire la légèreté injurieuse de ses premiers jugements, que la jeunesse seule pouvait excuser. Un si frappant contraste peut apprendre aux jeunes gens à se défier un peu de leurs opinions, quand un homme tel que Voltaire est revenu si formellement, à cinquante ans, de celles qu'il avait à vingt-quatre. Ce qu'il dit de l'impression que produisit *Œdipe* au théâtre, même dans sa nouveauté et dans la première chaleur de son succès, ne mérite pas moins d'attention, et confirme ce que d'autres exemples ont prouvé depuis, que les Grecs n'avaient pas tort d'exclure l'amour de la plupart de leurs sujets tragiques, qui ne le comportaient pas. On voit, par le rapport de Voltaire, que le public de Paris, malgré l'ascendant de l'habitude et du préjugé, ne fut pas affecté différemment de celui d'Athènes; c'est que la nature est la même en tout temps, et que ses impressions l'emportent sur les idées reçues. On n'était pas surpris d'entendre parler d'amour dans le sujet d'*Œdipe*, parce qu'on était accoutumé à voir l'amour occuper toujours la scène; mais on sentait qu'il n'était pas à sa place, et la vérité des convenances naturelles l'emportait sur celles de la mode et du préjugé. La même chose est arrivée dans l'*Électre* de Crébillon : les beautés tirées du sujet

[1] Voyez l'article de *Sophocle* dans la partie des *Anciens*.

et le rôle de Palamède la firent réussir, et l'ont soutenue au théâtre, malgré le double épisode d'amour, infiniment vicieux, et plus ridicule que celui de Jocaste et de Philoctète. Mais lisez la préface de Crébillon, et vous verrez comme il traite l'*Électre* de Sophocle, et les belles raisons qu'il apporte pour justifier la sienne; vous verrez comme il fait de ses fautes les plus palpables autant de beautés supérieures, et comme il met autant de confiance à les soutenir que Voltaire de candeur à les avouer. C'est que Crébillon, qui n'avait que du talent, n'eut jamais ni assez de connaissances ni assez de goût pour bien juger les autres ni lui-même.

On doit avouer, à la gloire de l'auteur d'*OEdipe*, qu'il n'y a guère de défaut essentiel dans son ouvrage qu'il n'ait reconnu le premier, et c'est une chose assez rare qu'on ne puisse critiquer un écrivain que d'après lui. Il est convenu en propres termes qu'il y avait dans sa pièce *deux tragédies dont l'une roule sur Philoctète, et l'autre sur OEdipe*. Il ajoute qu'il craint bien d'*avoir poussé la grandeur d'âme*, dans le personnage de Philoctète, *jusqu'à la fanfaronnade;* et il est vrai qu'il y règne un ton de jactance trop continuel et trop marqué. Mais on y aperçoit aussi des traits d'une vraie grandeur : tel est surtout l'endroit où il parle de ce qu'il doit à Hercule :

> Cependant l'univers, *tremblant au nom d'Alcide*,
> Attendait son destin de sa valeur rapide.
> A ses divins travaux j'osai m'associer;
> Je marchai près de lui, ceint du même laurier.
> C'est alors, en effet, que mon âme éclairée
> Contre les passions se sentit assurée.
> L'amitié d'un grand homme est un bienfait des dieux :
> Je lisais mon devoir et mon sort dans ses yeux;
> Des *vertus* avec lui je fis l'apprentissage;
> Sans endurcir mon cœur, j'affermis mon courage.
> L'inflexible *vertu* m'enchaîna sous sa loi.
> Qu'eussé-je été sans lui? Rien que le fils d'un roi,
> Rien qu'un prince vulgaire; et je serais peut-être
> Esclave de mes sens dont il m'a rendu maître.

Ce témoignage rendu à l'amitié est d'un caractère héroïque.

Un autre défaut dans la marche de la pièce, que l'auteur lui-même a relevé, c'est que

« le troisième acte n'est point fini : on ne sait pourquoi les acteurs sortent de la scène. Œdipe dit à Jocaste :

> Suivez mes pas; rentrons; il faut que j'éclaircisse
> Un soupçon que je forme avec trop de justice.
> . . . . Suivez-moi,
> Et venez dissiper ou combler mon effroi.

Mais il n'y a pas de raison pour qu'Œdipe éclaircisse son doute plutôt derrière le théâtre que sur la scène. Aussi, après avoir dit à Jocaste de le suivre, revient-il avec elle le moment d'après, et il n'y a aucune autre distinction entre le troisième et le quatrième acte, que le coup d'archet qui les sépare. »

Je rapporte les propres expressions de Voltaire; elles font voir qu'en lui le critique n'épargnait point l'auteur.

Je ne trouve dans son *OEdipe* que deux fautes qui aient échappé à sa censure, et dont l'une est une inadvertance assez singulière. A la première scène, Philoctète apprend avec surprise la mort de Laïus, comme un événement tout nouveau pour lui; et dans le second acte un confident dit à Jocaste, en parlant de ce même Philoctète :

> Il partit; et, depuis, *sa destinée errante*
> Ramena sur nos bords *sa fortune flottante*.
> Même il était dans Thèbe en ces temps malheureux
> Que le ciel a marqués d'un parricide affreux.

S'il était dans Thèbes lorsque Laïus fut tué, il ne peut pas ignorer sa mort. Il serait facile de retrancher ces quatre vers, qui ne sont pas du tout nécessaires à la pièce.

Une autre espèce de contradiction, et toujours dans ce même rôle de Philoctète, qui emporterait avec lui presque tout ce qu'il y a de défectueux dans *OEdipe*, s'il en était retranché, c'est de faire dire à ce guerrier, dans la scène où le roi est accusé par le grand prêtre,

> Contre vos ennemis je vous offre mon bras :
> Entre un pontife et vous je ne balance pas;

et dans la scène suivante,

> Si vous n'aviez, seigneur, à craindre que des rois,
> Philoctète avec vous combattrait sous vos lois.
> Mais un prêtre est ici d'autant plus redoutable,
> Qu'il vous *perce* à nos yeux *par un trait* respectable.

Il s'excuse ici de donner un secours que tout à l'heure il offrait, et trouve le pontife plus *redoutable* que les rois, après avoir dit qu'il ne balançait pas entre un pontife et le roi. Cependant cette contradiction est plus aisée à expliquer que la première; elle vient de ce que ces vers,

> Contre vos ennemis je vous offre mon bras :
> Entre un pontife et vous je ne balance pas,

ont été ajoutés dans les éditions de Genève, au bout de quarante ans, et l'auteur, en les faisant, oublia qu'ils ne s'accordaient pas avec ce qui suit. Il y a plus d'un inconvénient et plus d'un danger à revenir ainsi dans la vieillesse sur des écrits travaillés longtemps auparavant, et nous en verrons des preuves dans ceux de Voltaire. On n'a plus alors la mémoire assez présente pour se rappeler tout l'ensemble d'un ouvrage : ce qui est pourtant indispensable pour toucher à une partie sans risquer de nuire aux autres : on s'expose aussi à écouter des scrupules qui deviennent trop vétilleux quand l'imagination est trop refroidie. C'est ainsi que Voltaire a gâté plusieurs endroits de sa *Henriade* et de ses tragédies, en y

substituant de nouvelles versions qui se sentaient de la faiblesse de l'âge. Nous en avons un exemple dans *OEdipe*, et j'en prendrai du moins occasion de vous rappeler un morceau supérieurement écrit, et qui dans sa nouveauté eut un succès prodigieux, que le temps a confirmé; c'est cette exposition dont j'ai parlé; c'est le récit que Dimas fait à Philoctète des désastres qui ont suivi la mort de Laïus.

Du bruit de son trépas mortellement frappés,
A répandre des pleurs nous étions occupés,
Quand du courroux des dieux ministre épouvantable,
Funeste à l'innocent sans punir le coupable,
Un monstre (loin de nous que faisiez-vous alors?)
Un monstre furieux vint ravager ces bords.
Le ciel, industrieux dans sa triste vengeance,
Avait à le former épuisé sa puissance.
Né parmi les rochers, au pied du Cythéron,
Ce monstre à voix humaine, aigle, femme et lion,
De la nature entière exécrable assemblage,
Unissait contre nous l'artifice à la rage.
Il n'était qu'un moyen d'en préserver ces lieux.
D'un sens embarrassé dans des mots captieux,
Le monstre chaque jour, dans Thèbe épouvantée,
Proposait une énigme avec art *concertée;*
Et, si quelque mortel voulait nous secourir,
Il devait voir le monstre, et l'entendre, ou périr.
A cette loi terrible il nous fallut souscrire.
D'une commune voix Thèbe offrit son empire
A l'heureux interprète inspiré par les dieux
Qui nous dévoilerait ce sens mystérieux.
Nos sages, nos vieillards, séduits par l'espérance,
Osèrent, sur la foi d'une vaine science,
Du monstre impénétrable affronter le courroux.
Nul d'eux ne l'entendit, ils expirèrent tous.
Mais Œdipe, héritier du sceptre de Corinthe,
Jeune, et dans l'âge heureux qui méconnait la crainte,
Guidé par la fortune en ces lieux pleins d'effroi,
Vint, vit ce monstre affreux, l'entendit, et fut roi.

C'était pour la première fois, depuis la mort de Racine, qu'on entendait au théâtre des vers tournés avec cette élégance poétique, cette sage précision, cette harmonie variée; et dans un temps où le goût n'était pas corrompu comme aujourd'hui, où les amateurs qui remplissaient le parterre avaient l'oreille exercée, où l'on ne demandait pas, pour admirer des vers, qu'ils fussent d'une tournure bizarre et monstrueuse, on fut enchanté de ce morceau, qui ne pouvait être que d'un vrai poëte; on l'applaudit avec transport. Les connaisseurs remarquèrent ce mouvement heureux et naturel qui coupe si bien le récit,

Un monstre... (loin de nous que faisiez-vous alors?)

cette épithète qui ne pouvait convenir qu'au Sphinx, *du monstre impénétrable*. Tout le monde répéta ce vers d'une expression si rare :

Vint, vit ce monstre affreux, l'entendit, et fut roi.

On ne s'avise pas d'y chercher une prétendue ressemblance avec ce vers de Racine :

Titus, pour mon malheur, vint, vous vit, et vous plut.

On sentit quelle distance il y avait de ce vers, qui ne dit qu'une chose très-commune, et qui pourrait appartenir à la comédie comme à la tragédie, à celui *d'OEdipe*, qui renferme tant de grands objets dans sa brièveté énergique et peint si rapidement l'audace, le succès et la récompense. Peut-être n'y a-t-il à reprendre dans cette excellente tirade qu'une seule expression qui peut paraître impropre, *une énigme avec art concertée :* ce mot suppose toujours un concours de plusieurs personnes, un dessein bien *concerté*, une entreprise bien *concertée*. On ne dirait pas du discours le plus artificieusement arrangé qu'il est *concerté avec art*, à moins qu'on ne voulût exprimer des rapports, des intelligences avec d'autres personnes. Cette remarque peut faire voir combien l'exacte propriété des termes est un mérite difficile et rare, puisque les plus grands écrivains y manquent quelquefois. Aussi ce qui distingue Racine est d'y avoir manqué moins que tout autre, depuis *Andromaque*. Mais Voltaire céda, dans ses dernières éditions, à un scrupule bien mal entendu sur ce beau vers :

Jeune, et dans l'âge heureux qui méconnait la crainte.

Il est bien vrai que *méconnaître* signifie proprement *ne pas reconnaître*, et non point *ne pas connaître*. Mais en poésie, cette hardiesse n'est qu'une figure heureuse, et qui offre à l'imagination un sens clair et vrai; ce qui est la plus sûre épreuve de toute figure. La poésie, qui anime tout, peut offrir le danger aux yeux d'un jeune homme ardent et fougueux qui ne le *reconnaît* pas, et alors *méconnaître la crainte* n'est autre chose que *méconnaître le danger* : c'est une espèce de métonymie très-belle et très-permise, parce que tout le monde la saisit du premier coup d'œil. Sans doute on ne pourrait pas s'exprimer ainsi en prose, et c'est pour cela même qu'on sait gré au poëte d'être plus hardi et plus fort que le prosateur, sans être moins clair. L'auteur d'*OEdipe* a mis à la place :

Au-dessus de son âge, au-dessus de la crainte,

vers faible et commun, qui remplace un vers fait de verve, et qui n'a, ni le tour poétique du premier, ni surtout le mouvement que produit cette césure au premier pied :

Jeune, — et dans l'âge heureux, etc.

On peut appliquer aux premières conceptions du talent ce que dit Platon des idées archétypes, qu'*elles ont quelque chose de divin*. Il est de fait que les plus grandes beautés d'un ouvrage ont toujours été conçues les premières, puisque ce sont elles qui engagent à l'entreprendre. Il y a aussi dans la com-

position des détails une première chaleur très-précieuse à conserver; et, quand la raison tranquille vient les retoucher, il faut bien prendre garde qu'elle s'arrête seulement sur ce que la première pensée a négligé, et non pas sur ce qu'elle a vivifié.

Ce qui fit réussir *Œdipe*, malgré l'irrégularité du plan et le vice des premiers actes, c'est la perfection des deux derniers. Ils suffisaient pour annoncer un talent supérieur : la conduite en est parfaite; le développement des destins d'OEdipe est gradué de scène en scène, de manière à soutenir et augmenter sans cesse la curiosité et l'intérêt. Ils sont entièrement tracés sur la pièce grecque; mais j'ose dire que le dialogue est encore plus vif, plus animé, et le style plus éloquent. Il y a dans Sophocle quelques longueurs, comme il y en a presque toujours chez les Grecs : ici rien d'inutile. Ces deux actes sont un chef-d'œuvre pour les connaisseurs; et il ne fallait rien moins pour l'emporter sur ceux de Sophocle, qui sont très-beaux. Le pathétique de la double confidence est poussé plus loin dans Voltaire; le rôle de Jocaste est plus soutenu, et celui d'Œdipe est aussi intéressant qu'il peut l'être, parce qu'il n'a pas à se reprocher, comme dans le poëte grec, une accusation injuste et violente contre un prince innocent. Dans Sophocle, au moment où le vieil Icare, en apprenant à OEdipe qu'il n'est point fils de Polybe, fait entrevoir le secret de son sort, Jocaste quitte la scène en déplorant le sort de l'infortuné qu'elle n'ose plus appeler ni son fils ni son époux. Sa sortie du théâtre est bien adaptée à la situation; mais on ne voit nulle part entre elle et ce malheureux roi un dialogue tel que celui-ci, où le jeune auteur semble avoir voulu lutter contre Corneille, le meilleur modèle de ces scènes où la force d'une situation est redoublée par une espèce de choc de reparties alternées entre les interlocuteurs.

JOCASTE.
Vivez, c'est moi qui vous en presse,
Écoutez ma prière.
OEDIPE.
Ah ! je n'écoute rien.
J'ai tué votre époux.
JOCASTE.
Mais vous êtes le mien.
OEDIPE.
Je le suis par le crime.
JOCASTE.
Il est involontaire.
OEDIPE.
N'importe, il est commis.
JOCASTE.
O comble de misère!
OEDIPE.
O trop funeste hymen ! O feux jadis si doux !
JOCASTE.
Ils ne sont point éteints : vous êtes mon époux.
OEDIPE.
Non, je ne le suis plus, et ma main ennemie
N'a que trop bien rompu le saint nœud qui nous lie.
Je remplis ces climats du malheur qui me suit :
Redoutez-moi, craignez le dieu qui me poursuit.
Ma timide vertu ne sert qu'à me confondre,
Et de moi désormais je ne puis plus répondre.
Peut-être de ce dieu, partageant le courroux,
L'horreur de mon destin s'étendrait jusqu'à vous.
Ayez du moins pitié de tant d'autres victimes :
Frappez, ne craignez rien; vous m'épargnez des crimes.

Le monologue d'Œdipe, à la suite de ce funeste éclaircissement, me paraît exprimer mieux le désespoir que le langage que lui prête Sophocle dans la même situation :

. . . Sortez, cruels, sortez de ma présence;
De vos affreux bienfaits craignez la récompense;
Fuyez : à tant d'horreurs par vous seuls réservé,
Je vous punirais trop de m'avoir conservé.
Le voilà donc rempli cet oracle exécrable,
Dont ma crainte a pressé l'effet inévitable;
Et je me vois enfin, par un mélange affreux,
Inceste et parricide, et pourtant vertueux.
Misérable vertu, nom stérile et funeste,
Toi par qui j'ai réglé des jours que je déteste,
A mon noir ascendant tu n'as pu résister :
Je tombais dans le piége en voulant l'éviter.
Un dieu plus fort que toi m'entraînait vers le crime,
Sous mes pas fugitifs il creusait un abîme,
Et j'étais malgré moi, dans mon aveuglement,
D'un pouvoir inconnu l'esclave et l'instrument.
Voilà tous mes forfaits, je n'en connais point d'autres :
Impitoyables dieux, mes crimes sont les vôtres,
Et vous m'en punissez !...

OEdipe, dans Sophocle, s'exprime ainsi :

« Eh bien, destins affreux, vous voici dévoilés ! Je suis donc né de ceux dont jamais je n'aurais dû naître? Je suis l'époux de celle que la nature me défendait d'épouser. J'ai donné la mort à celui à qui je devais le jour? Mon sort est accompli.... O soleil ! je t'ai vu pour la dernière fois! »

Comme dans les deux pièces Œdipe quitte alors la scène pour aller se crever les yeux, il me semble que celui des deux auteurs qui lui a donné le désespoir le plus violent est celui qui est le mieux entré dans la situation. Voltaire a été encore plus loin : il donne à Œdipe un moment de délire.

. . . . . . Où suis-je? quelle nuit
Couvre d'un voile affreux la clarté qui nous luit?
Ces murs sont teints de sang. Je vois les Euménides
Secouer leurs flambeaux vengeurs des parricides.
Le tonnerre en éclats semble fondre sur moi.
L'enfer s'ouvre.... O Laïus ! ô mon père ! est-ce toi?
Je vois, je reconnais la blessure mortelle
Que te fit dans le flanc cette main criminelle.
Punis-moi, venge-toi d'un monstre détesté,
D'un monstre qui souilla les flancs qui l'ont porté.
Approche, entraîne-moi dans les demeures sombres;
J'irai de mon supplice épouvanter les ombres.

Cet égarement prépare au parti furieux que va prendre le malheureux OEdipe, et j'ai remarqué que ce morceau produit toujours de l'effet au théâtre.

Il est vrai que dans le grec la scène suivante, où Sophocle ramène OEdipe aveugle, et recevant les adieux de ses enfants, est du plus grand pathétique.

Mais Voltaire n'a pas cru qu'elle pût entrer dans son plan; il affirme même qu'elle est hors d'œuvre, et qu'après que le spectateur est instruit de tout il ne veut plus rien entendre. Je n'oserais affirmer le contraire de cette opinion, assez conforme à l'esprit général de notre théâtre; mais ce qui est sûr, c'est qu'on ne peut lire cette scène sans verser des larmes, et que Sophocle lui-même en a peu d'aussi touchantes.

D'un autre côté, Voltaire a plusieurs avantages sur Sophocle dans ce qu'il en a emprunté, particulièrement dans le récit du combat d'Œdipe contre Laïus, et des prédictions sinistres que les oracles lui avaient faites. Pour en mieux juger, citons le texte grec traduit par le père Brumoy : je sais qu'une version en prose fait perdre beaucoup à un poëte; mais celle-ci du moins est assez fidèle; et, en supposant dans Sophocle l'élégance et le nombre qu'il a en effet. vous verrez clairement que le poëte français à mis plus d'invention et d'intérêt dans les circonstances des faits, et plus de poésie dans les détails.

« Fils de Polybe, roi des Corinthiens, et de la reine Mérope, son épouse, j'ai tenu le premier rang à Corinthe. J'en étais l'espérance lorsqu'il m'arriva une aventure propre à me surprendre, peu digne pourtant des soucis qu'elle me causa. — Un homme pris de vin eut l'audace de me reprocher à table que je n'étais point le fils du roi et de la reine. Outré d'un affront si sanglant, j'eus peine à retenir ma colère. Toutefois je laisse passer ce jour-là. Le lendemain, je vais trouver Polybe et Mérope, et je leur fais part de mon chagrin. Ils entrent en fureur contre celui qui m'avait outragé dans l'ivresse. Je fus flatté de ce qu'ils me dirent. Mais l'affront était gravé trop profondément dans mon cœur. Je pars à l'insu de mes parents; je vais au temple de Delphes. Apollon interrogé, au lieu de répondre à mes demandes, m'annonce le plus horrible avenir; que je serai l'époux de ma mère; que je mettrai au jour une race exécrable; que je serai le meurtrier de mon père. »

Voltaire a retranché la circonstance, trop peu noble pour notre théâtre, de l'injure proférée dans l'ivresse; et voici de quelle manière il raconte le même fait :

Le destin m'a fait naître au trône de Corinthe :
Cependant, de Corinthe et du trône éloigné,
Je vois avec horreur les lieux où je suis né.
Un jour (ce jour affreux, présent à ma pensée,
Jette encor la terreur dans mon âme glacée),
Pour la première fois, par un don solennel,
Mes mains, jeunes encore enrichissaient l'autel :
Du temple tout à coup les combles s'entr'ouvrirent;
De traits affreux de sang les marbres se couvrirent;
De l'autel ébranlé par de longs tremblements
Une invisible main repoussait mes présents;
Et les vents, au milieu de la foudre éclatante,
Portèrent jusqu'à moi cette voix effrayante :
« Ne viens plus des lieux saints souiller la pureté :
« Du nombre des vivants les dieux t'ont rejeté;
« Ils ne reçoivent point tes offrandes impies :
« Va porter tes présents aux autels des furies;
« Conjure leurs serpents prêts à te déchirer;
« Va, ce sont là les dieux que tu dois implorer. »
Tandis qu'à la frayeur j'abandonnais mon âme,
Cette voix m'annonça, le croirez-vous, madame?
Tout l'assemblage affreux des forfaits inouïs
Dont le ciel autrefois menaça votre fils,
Me dit que je serais l'assassin de mon père...

JOCASTE.

Ah! dieux!

OEDIPE.

Que je serais le mari de ma mère.

On ne disconviendra pas, je crois, que cette idée du premier sacrifice offert par Œdipe n'amène bien plus heureusement l'oracle, que des paroles échappées dans le vin : et combien il en tire de beautés poétiques qu'il ne doit point à Sophocle, et qui ne sont point déplacées dans le sujet! Reprenons la suite du récit dans l'auteur grec :

« Épouvanté, comme vous pouvez juger, d'un oracle si effrayant, je prends le parti d'éviter pour toujours Corinthe, afin de me mettre hors d'état d'accomplir cette affreuse prédiction. Je règle mon voyage sur les astres, et j'arrive à l'endroit où vous dites que Laïus a péri. Je vous l'avouerai, madame : à peine eus-je atteint le chemin qui se partage en trois, qu'un homme tel à peu près comme vous le peignez, monté sur un char et accompagné d'un héraut, se présente devant moi, et veut me faire retirer par force. Transporté de fureur, je frappe l'insolent qui m'insultait. Le maître prend son temps et me porte deux coups. Il n'en fut pas quitte pour la même peine : atteint d'un seul coup, il est renversé de son char; il expire à mes pieds, et tous ceux de sa suite tombent en même temps sous mes coups. »

Supposons encore une fois ce récit mis en vers plus élégants et mieux tournés que cette prose, il sera encore bien loin de celui que vous allez entendre :

Du sein de ma patrie il fallut m'exiler.
Je craignis que ma main, malgré moi criminelle,
Aux destins ennemis ne fût un jour fidèle;
Et suspect à moi-même, à moi-même odieux,
Ma vertu n'osa point lutter contre les dieux.
Je m'arrachai des bras d'une mère éplorée;
Je partis, je courus de contrée en contrée;
Je déguisai partout ma naissance et mon nom;
Un ami de mes pas fut le seul compagnon.
Dans plus d'une aventure, en ce fatal voyage,
Le dieu qui me guidait seconda mon courage.
Heureux si j'avais pu, dans l'un de ces combats,
Prévenir mon destin par un noble trépas!
Mais je suis réservé sans doute au parricide.
Enfin, je me souviens qu'aux champs de la Phocide
(Et je ne conçois pas par quel enchantement
J'oubliais, jusqu'ici, ce grand événement :
La main des dieux sur moi si longtemps suspendue
Semble ôter le bandeau qu'ils mettaient sur ma vue)
Dans un chemin étroit je trouvai deux guerriers
Sur un char éclatant que traînaient deux coursiers.
Il fallut disputer, dans cet étroit passage,
Des vains honneurs du pas le frivole avantage.
J'étais jeune et superbe, et nourri dans un rang
Où l'on puisa toujours l'orgueil avec le sang.
Inconnu, dans le sein d'une terre étrangère,
Je me croyais encore au trône de mon père;

Et tous ceux qu'à mes yeux le sort venait offrir
Me semblaient mes sujets et faits pour m'obéir.
Je marche donc vers eux, et ma main furieuse
Arrête des coursiers la fougue impétueuse.
Loin du char à l'instant ces guerriers élancés
Avec fureur sur moi tombent à coups pressés.
La victoire entre nous ne fut point incertaine.
Dieux puissants! je ne sais si c'est faveur ou haine,
Mais sans doute pour moi contre eux vous combattiez,
Et l'un et l'autre enfin tombèrent à mes pieds.
L'un d'eux, il m'en souvient, déjà glacé par l'âge,
Couché sur la poussière, observait mon visage;
Il me tendit les bras, il voulut me parler;
De ses yeux expirants je vis des pleurs couler:
Moi-même, en le perçant, je sentis dans mon âme,
Tout vainqueur que j'étais.... Vous frémissez, madame!

On ne me soupçonnera pas de partialité en faveur des modernes contre les anciens; mais je demande à quiconque n'en aura d'aucune espèce, si ce récit n'est pas infiniment supérieur à celui de Sophocle pour l'intérêt dramatique autant que pour le coloris poétique. L'un n'a fait qu'un dessin pur et correct, l'autre un tableau plein de vie. Je vois ici des traits de caractère,

J'étais jeune et superbe, etc.;

des mouvements d'âme,

Heureux si j'avais pu, dans l'un de ces combats, etc.
Dieux puissants! je ne sais si c'est faveur ou haine, etc.;

des peintures animées,

. . . . Et ma main furieuse
Arrête des coursiers la fougue impétueuse, etc.;

des détails touchants,

L'un d'eux, il m'en souvient, déjà glacé par l'âge, etc.;

enfin un dernier trait qui frappe de terreur, un trait vraiment tragique, et qui faisait trembler quand le célèbre le Kain le prononçait,

. . . . . . Vous frémissez, madame!

Rien de tout cela n'est dans le grec. Qu'on juge ce que les hommes instruits devaient attendre d'un auteur de vingt-quatre ans, qui savait ainsi embellir ce qu'il empruntait d'un écrivain tel que Sophocle.

Il ne fait guère que le traduire dans l'endroit où Œdipe s'écrie, après avoir appris la mort de Polybe dont il se croit encore le fils:

Qu'êtes-vous devenus, oracles de nos dieux,
Vous qui faisiez trembler ma vertu trop timide,
Vous qui me prépariez l'horreur d'un parricide?
Mon père est chez les morts, et vous m'avez trompé;
Malgré vous dans son sang mes mains n'ont point trempé.

Mais attentif à saisir partout les mouvements de la nature, Voltaire ajoute tout de suite:

O ciel! et quel est donc l'excès de ma misère,
Si le trépas des miens me devient nécessaire;
Si, trouvant dans leur perte un bonheur odieux,
Pour moi la mort d'un père est un bienfait des dieux?

C'est à de semblables traits qu'on pouvait reconnaître un tour d'esprit propre à la tragédie. Voyez aussi avec quelle noblesse intéressante il fait parler Œdipe, lorsque, convaincu qu'il a tué Laïus, mais ignorant encore qu'il est son fils, il se résout à s'exiler de Thèbes:

Finissez vos regrets, et retenez vos larmes;
Vous plaignez mon exil, il a pour moi des charmes:
Ma fuite à vos malheurs assure un prompt secours;
En perdant votre roi, vous conservez vos jours.
Du sort de tout ce peuple il est temps que j'ordonne.
J'ai sauvé cet empire en arrivant au trône;
J'en descendrai du moins comme j'y suis monté:
Ma gloire me suivra dans mon adversité.
Mon destin fut toujours de vous rendre la vie.

C'est ainsi qu'il parle aux Thébains; et il avait dit à Jocaste:

Adieu. Que de vos pleurs la source se dissipe.
Vous ne reverrez plus l'inconsolable Œdipe:
C'en est fait, j'ai régné, vous n'avez plus d'époux;
En cessant d'être roi, je cesse d'être à vous.
Je pars; je vais chercher, dans ma douleur mortelle,
Des pays où ma main ne soit point criminelle;
Et, vivant loin de vous, sans États, mais en roi,
Justifier les pleurs que vous versez pour moi.

En général, tout le rôle d'Œdipe dans la pièce française est dessiné avec plus de grandeur, d'énergie et d'intérêt, que dans les quatre premiers actes de la pièce grecque; car le cinquième de celle-ci, comme je l'ai dit, ne peut pas entrer dans la comparaison.

C'est dans *Œdipe* que se trouvent ces vers sur les prêtres païens, répétés depuis si souvent par ceux qui en ont fait une application générale aux prêtres chrétiens:

Nos prêtres ne sont point ce qu'un vain peuple pense:
Notre crédulité fait toute leur science.

La manière de penser de l'auteur, dès lors assez connue par quelques pièces de société, fit accuser l'intention de ces vers, et l'on ne s'avisa guère d'examiner s'ils étaient de l'esprit de Voltaire ou de celui de Sophocle. Il est vrai qu'à juger par ce qui arriva dans la suite ils semblent avoir été le premier signal d'une guerre qui n'a eu d'autre terme que celui de sa vie. Mais il n'est pas moins vrai que Jocaste parle dans Sophocle précisément comme dans Voltaire, et ne cesse de témoigner le plus grand mépris pour les prêtres et les oracles: ce qui n'était permis sur le théâtre d'Athènes que dans la bouche d'un personnage puni à la fin de la pièce, et l'on sait quelle est la catastrophe de l'*Œdipe* grec.

Ce qu'ajoute Jocaste dans celui de Voltaire peut fournir une observation d'une espèce fort différente:

Un ministère saint les attache aux autels:
Ils approchent des dieux, mais ils sont des mortels.

Pensez-vous qu'en effet, au gré de leur demande,
Du vol de leurs oiseaux la vérité dépende;
Que sous un fer sacré des taureaux gémissants
Dévoilent l'avenir à leurs regards perçants,
Et que de leurs festons ces victimes ornées,
Des humains dans leurs flancs portent les destinées?

Ces vers sont de la plus riche élégance ; qui croirait que les deux derniers, les plus beaux de tous, sont exactement calqués sur deux vers souverainement ridicules du *Scévole* de du Ryer? C'est la même idée et la même métaphore. On va voir ce que produit la noblesse d'expression et le choix des termes :

Donc vous vous figurez qu'une bête assommée
Tienne notre fortune en son ventre enfermée!

Mettez, au lieu de *la bête assommée, de festons ces victimes ornées ;* au lieu de, *dans son ventre*, mettez *dans leurs flancs ;* au lieu de *tienne notre fortune*, mettez *portent nos destinées ;* et de deux vers ridicules vous en faites deux très-beaux, dont le dernier est admirable. Celui qui a dit des victimes, qu'*elles tiennent notre fortune enfermée dans leur ventre*, a certainement conçu la même idée et imaginé la même figure que celui qui a dit qu'*elles portent dans leurs flancs les destinées des humains*. Et puis qu'on vienne nous dire que le premier mérite poétique est d'imaginer des figures! En ce genre, c'est à la quantité qu'on reconnaît les mauvais poëtes; c'est à l'usage qu'on reconnaît les bons.

L'art d'orner les détails me ramène à un autre parallèle où Voltaire me paraît encore avoir l'avantage sur Sophocle, non pas sans doute comme il l'a sur du Ryer, mais en relevant par des accessoires bien choisis la simplicité quelquefois un peu nue des tragiques grecs. Il s'agit de l'endroit où Œdipe, qui commence à concevoir quelques soupçons sur lui-même, interroge Jocaste sur quelques circonstances qui peuvent l'éclairer.

ŒDIPE.

« Madame, quel était le port et l'âge de Laïus?

JOCASTE.

« Sa taille était grande et majestueuse; sa tête commençait à blanchir. Du reste, il avait beaucoup de votre air.

ŒDIPE.

« Était-il peu accompagné, ou entouré d'une nombreuse garde?

JOCASTE.

« Cinq personnes faisaient toute l'escorte de ce roi populaire, etc. »

Avant d'aller plus loin, il faut observer que Sophocle donne à Laïus une escorte de cinq personnes, et suppose qu'Œdipe tout seul les a tuées toutes. Cette supériorité extraordinaire pouvait ne pas étonner dans un temps où la force du corps et l'avantage des armes rendaient souvent un seul homme formidable à plusieurs; mais Voltaire, pour se conformer à nos idées, n'a donné à Laïus, ainsi qu'à Œdipe, qu'un seul compagnon. Venons maintenant à l'usage qu'il a fait de cet endroit de Sophocle.

ŒDIPE.

Quand Laïus entreprit ce voyage funeste,
Avait-il près de lui des gardes, des soldats?

JOCASTE.

Je vous l'ai déjà dit, un seul suivait ses pas.

ŒDIPE.

Un seul homme?

JOCASTE.

Ce roi, plus grand que sa fortune,
Dédaignait comme vous une pompe importune :
On ne voyait jamais marcher devant son char,
D'un bataillon nombreux le fastueux rempart.
Au milieu des sujets soumis à sa puissance,
Comme il était sans crainte, il marchait sans défense;
Par l'amour de son peuple il se croyait gardé.

ŒDIPE.

O héros par le ciel aux mortels accordé,
Des véritables rois exemple auguste et rare!
Œdipe a-t-il sur toi porté sa main barbare?
Dépeignez-moi du moins ce prince malheureux.

JOCASTE.

Puisque vous rappelez un souvenir fâcheux,
Malgré le froid des ans, dans sa mâle vieillesse,
Ses yeux brillaient encor du feu de sa jeunesse.
Son front cicatrisé, sous ses cheveux blanchis,
Imprimait le respect aux mortels interdits;
Et, si j'ose, seigneur, dire ce que j'en pense,
Laïus eut avec vous assez de ressemblance,
Et je m'applaudissais de retrouver en vous,
Ainsi que les vertus, les traits de mon époux.

Je ne prétends pas reprendre l'extrême simplicité du dialogue de Sophocle; mais dans notre langue, où les petits détails ont plus besoin d'être relevés que dans celle des Grecs, il me semble qu'il faut louer l'auteur d'avoir su les orner de manière à leur donner plus d'intérêt, sans que l'ornement nuise à la vérité. Ce qu'il dit de la popularité de Laïus fait plaindre davantage le triste sort de ce prince; et c'est en même temps une leçon donnée aux rois en beaux vers, sans que ces vers, qui n'énoncent qu'un fait, aient l'air d'une leçon. Il y a aussi, dans le portrait de Laïus, plus de particularités frappantes et favorables à l'expression poétique.

Ses yeux brillaient encor du feu de sa jeunesse.
Son front cicatrisé, sous ses cheveux blanchis, etc.

Enfin il y a ici des nuances délicates qu'on n'aperçoit pas dans le grec. Lorsque Jocaste fait l'éloge de son époux mort, elle a soin d'y joindre celui d'Œdipe.

. . . . Ce roi, plus grand que sa fortune,
Dédaignait, comme vous, une pompe importune.

Ces mots, *comme vous*, mettent Œdipe de moitié dans les louanges qu'elle donne à Laïus. Si elle est obligée de dire que Laïus lui ressemblait, elle sent que cette ressemblance doit lui causer de nouvelles inquiétudes : elle ne l'avoue qu'avec ménagement.

Et, si j'ose, seigneur, dire ce que j'en pense,
Laïus eut avec vous assez de ressemblance, etc.

Elle ajoute tout de suite :

Et je m'applaudissais de retrouver en vous,
Ainsi que les vertus, les traits de mon époux.

Toutes ces convenances relatives à la personne et à la situation sont bien plus sensibles et plus fréquentes chez les modernes que chez les anciens.

La versification d'*OEdipe* est correcte, élégante, et nombreuse : c'est un des mérites dont alors on fut d'autant plus frappé, qu'on n'en était pas, il y a soixante ans, à l'époque où la satiété corrompt goût, et où les hérésies littéraires corrompent le jugement. Les vers de la pièce furent très-applaudis, et quelques détails le furent d'autant plus, que, dans les circonstances du moment, ils offraient des allusions que le public est toujours prompt à saisir.

Tel est souvent le sort des plus justes des rois :
Tant qu'ils sont sur la terre, on respecte leurs lois;
On porte jusqu'aux cieux leur justice suprême;
Adorés de leur peuple, ils sont des dieux eux-même.
Mais après leur trépas que sont-ils à vos yeux?
Vous éteignez l'encens que vous brûliez pour eux;
Et comme à l'intérêt l'âme humaine est liée,
La vertu qui n'est plus est bientôt oubliée.

Toute cette tirade est un peu lâche : on y voit un peu le jeune homme qui se complaît quelquefois dans les phrases sentencieuses que l'homme mûr sait resserrer. Il y a même un vers entier oiseux et d'une tournure prosaïque :

Et comme à l'intérêt l'âme humaine est liée.

Mais il y en a de bien tournés, et ce qui les fit surtout remarquer, c'est qu'ils étaient l'histoire de ce qui venait de se passer après la mort de Louis XIV, dont on avait cassé le testament, et dont on n'avait pas plus respecté la mémoire que les dernières volontés.

On ne fit pas moins d'attention à cet autre morceau que récitait Jocaste :

Des courtisans sur nous les inquiets regards
Avec avidité tombent de toutes parts.
A travers les respects, leurs trompeuses souplesses,
Pénètrent dans nos cœurs, et cherchent nos faiblesses.
A leur malignité rien n'échappe et ne fuit;
Un seul mot, un soupir, un coup d'œil nous trahit :
Tout parle contre nous, jusqu'à notre silence;
Et quand leur artifice et leur persévérance
Ont enfin malgré nous arraché nos secrets,
Alors avec éclat leurs discours indiscrets,
Portant sur notre vie une triste lumière,
Vont de nos passions remplir la terre entière.

Cette tirade, quoique plus soignée que la précédente, a le même défaut, celui de la prolixité. L'auteur a su depuis renfermer ses réflexions morales dans une mesure bien plus juste, et les fondre plus habilement dans le dialogue. Ces sortes de morceaux qui s'en écartent trop longtemps, ont trop l'air d'être faits pour le parterre plus que pour la situation; et les écrivains plus jaloux de l'estime que de l'applaudissement ne se les permettent pas. Mais ce défaut était pardonnable dans un jeune homme; et d'ailleurs ces vers rappelaient au public cette foule de libelles anonymes et de mémoires scandaleux publiés sur le dernier règne, et même contre le régent et contre sa cour, et qui alors inondaient l'Europe.

On sait que le succès d'*OEdipe* fut très-grand : il fut représenté quarante-cinq fois de suite, dans un temps où toute nouveauté était jouée régulièrement trois fois par semaine, et où il était très-rare qu'il n'y eût aucune interruption. Nul des chefs-d'œuvre de Voltaire n'eut, à beaucoup près, le même succès, si l'on en juge par le nombre des représentations. Mais lui-même, au sujet d'*OEdipe*, nous avertit, dans une des dernières éditions de son *Théâtre*, qu'il ne faut pas juger d'une pièce par cette vogue du moment, et que des ouvrages qui, dans la nouveauté, n'ont eu que sept ou huit représentations, valaient beaucoup mieux qu'*OEdipe*. Cette observation modeste de la part de l'auteur est très-vraie en elle-même, et prouvée par cent exemples; et sans remonter jusqu'à *Britannicus*, si supérieur à *OEdipe*, et qui ne fut joué que huit fois, *Oreste*, qui ne le fut que neuf ou dix, vaut beaucoup mieux que ce même *OEdipe*. Il n'est point du tout étonnant que ce coup d'essai ait eu tant d'éclat au théâtre. Indépendamment de son mérite réel, le premier pas que faisait dans la carrière un jeune homme qui s'y annonçait avec tant d'avantages donnait à son ouvrage un intérêt particulier, excitait la curiosité universelle, et produisait cette célébrité qui fait parler toutes les voix, et attire la foule. D'ailleurs un talent qui ne fait que de naître n'a pas encore éveillé l'envie, et tout concourt à favoriser la première impression qu'il produit. Celle d'*OEdipe* fut marquée par plusieurs circonstances intéressantes. L'auteur était alors brouillé avec sa famille : son père, ainsi que celui d'Ovide, ne voulait pas que son fils fît des vers; il l'avait chassé de sa maison, et lui avait défendu d'y rentrer, à moins qu'il ne consentît à être avocat. Le jeune homme s'était retiré à Notre-Dame des Vertus, où était alors le fils du grand Racine, qui travaillait à son poëme de *la Grâce*. C'est là qu'il fit le quatrième acte d'*OEdipe*. Mais il fut bientôt obligé de quitter cette communauté, parce que le goût de la poésie, par lui-même un peu contagieux, commençait à gagner les jeunes religieux qui fréquentaient les deux poëtes. Voltaire, forcé de revenir à la maison paternelle, promit tout ce qu'on voulut, et continua sa tragédie. Son père fut très-irrité

quand il sut qu'on allait la représenter, et ne voulut plus le revoir. Mais les succès raccommodent tout; et, malgré sa mauvaise humeur, il se laissa entraîner par les amis de l'auteur à la troisième représentation. La maréchale de Villars et plusieurs autres des plus grandes dames de la cour vinrent le féliciter d'avoir un fils d'une si grande espérance; les comédiens le lui amenèrent dans sa loge : le vieillard l'embrassa en pleurant, et il fallut bien lui permettre d'être poëte. Voltaire, de qui je tiens ces détails, ajoutait que son frère *le janséniste*, qui ne se connaissait pas autrement en vers, croyait le louer beaucoup en disant qu'*OEdipe était du beau Danchet*.

Quelques personnes ont écrit que cette pièce était la meilleure qu'il eût faite; mais on peut être bien persuadé que c'est moins pour exalter cet ouvrage que pour rabaisser ceux qu'il a faits depuis. La haine est perfide jusque dans ses louanges : et ceux qui sont dans le secret des petits moyens qu'elle emploie savent que, quand elle se fait cet effort de louer beaucoup le premier ouvrage d'un auteur, c'est uniquement pour en conclure qu'il n'a pu aller au delà : elle applaudit le talent au premier pas, mais c'est pour dire qu'il s'y est arrêté. Heureusement cette préférence maligne est bien démentie par l'opinion générale; et l'on sait que l'auteur d'*OEdipe* prit bien un autre essor depuis *Zaïre* jusqu'à *Tancrède*. *OEdipe* est un coup d'essai brillant, mais n'est point au nombre des chefs-d'œuvre de l'auteur. Nous verrons, dans la suite, des pièces bien supérieures, et par le choix du sujet, et par le mérite de l'exécution.

Malgré la justice qu'on rendit à cette tragédie, il ne faut pas croire qu'un grand succès au théâtre puisse jamais ne pas entraîner à sa suite une foule de critiques. De toutes celles que l'on fit d'*OEdipe* (et il y en eut beaucoup), la meilleure fut, comme nous l'avons vu, celle qui était de Voltaire lui-même. La plus amère et la plus injuste était du jeune Racine, qui pourtant ne pouvait pas être jaloux pour son compte, et ne devait pas l'être pour celui de son père. Il prétend que la pièce n'a *qu'un succès de mode, qu'elle ennuie à la lecture.... Philoctète est la même chose que le capitan Matamore.... Jocaste a le tempérament échauffé.... OEdipe est un blasphémateur*. Racine le fils blâme ce vers fameux qu'aurait admiré son père :

Vint, vit ce monstre affreux, l'entendit, et fut roi.

Il ne veut pas qu'*entendit* puisse signifier *comprit*, quoique cette acception soit la chose la plus commune de notre langue. Il ne veut pas qu'on puisse dire,

Entouré de forfaits à vous seul réservés,

quoique en parlant d'OEdipe, qui a des enfants de sa mère, cette expression soit aussi juste qu'élégante. Il ne voit dans le style qu'un *plagiat éternel* : il y a en effet des réminiscences assez fréquentes pour faire voir que l'auteur était plein de la lecture de nos poëtes, et surtout de Racine. Mais il y a aussi un bien plus grand nombre de beaux vers qui lui appartiennent, et qui prouvent un écrivain fait pour parler la même langue que ses maîtres : et, dans ce cas, le talent du jeune poëte fait pardonner à sa mémoire.

Mais ceux qui recherchent avec une curiosité maligne ces sortes d'emprunts ne manquent pas d'y joindre beaucoup de ces vers qui ne sont à personne, parce que tout le monde peut les faire. Si Voltaire a dit,

Araspe, c'est donc là le prince Philoctète?

il importe peu que Corneille ait dit avant lui,

Madame, c'est donc là le prince Nicomède?

Si la tragédie d'*OEdipe* commençait dans la première édition par ces vers,

Est-ce vous, Philoctète? en croirai-je mes yeux?

il ne faut pas crier au plagiat parce que Corneille a dit,

Est-ce vous, Curiace? en croirai-je mes yeux?

Cette accusation est à peu près aussi grave que celle qui se trouve dans une *Critique d'*OEdipe *par un gentilhomme suédois* (c'est le titre), à propos de ce beau vers :

Un monstre (loin de nous que faisiez-vous alors?) :

on prétend que ce vers est pris dans un recueil de Noëls :

Or, dites-nous, Marie,
Où étiez-vous alors?

Après l'*OEdipe* de Voltaire, il ne faut pas parler des autres; ce serait descendre de trop haut. Je dirai un mot des deux *OEdipe* de la Mothe, l'un en prose, et l'autre en vers, à l'article de cet auteur.

Puisque j'ai parlé de la Mothe, je crois devoir rappeler un trait qui lui fait plus d'honneur que ses deux *OEdipe*. Ce fut lui qui fut chargé d'approuver le manuscrit de Voltaire; et voici en quels termes cette approbation est conçue :

« Le public, à la représentation de cette pièce, s'est promis un digne successeur de Corneille et de Racine, et je crois qu'à la lecture il ne rabattra rien de ses prétentions. »

Voilà ce qui s'appelle louer noblement, et rendre au génie naissant une justice franche et entière. Elle

lui attira de la part de l'abbé de Chaulieu une mauvaise épigramme, où il est dit que la Mothe est un *faux prophète*. Le temps a vérifié la *prophétie;* et cette approbation et *Inès* sont, à mon gré, les deux choses qui font le plus d'honneur à la Mothe.

OBSERVATIONS SUR LE STYLE D'ŒDIPE.

1. Nul mortel n'ose ici mettre un pied téméraire.

Racine a dit :

Prends garde que jamais l'astre qui nous éclaire
Ne te voie en ces lieux mettre un pied téméraire.

Cette expression était neuve et poétique, et par conséquent ne devait pas être empruntée. Il y a, dans toute espèce de sujet et de style, des idées et des expressions qui appartiennent à tout le monde; c'est pour ainsi dire un fonds commun où chacun peut puiser sans scrupule; et le goût enseigne à distinguer ce qu'il convient d'embellir et de s'approprier, et ce qu'il ne faut pas chercher à dire mieux qu'un autre. Mais tout ce qui marque dans un ouvrage, comme beauté de diction ou d'invention, appartient en propre à son auteur; et ceux qui ont droit de se placer parmi les bons écrivains ne doivent pas se permettre d'emprunter à leurs rivaux. C'est un principe dont Voltaire ne s'est pas assez souvenu, même lorsque, dans l'âge de la force, il eut le style de son génie. Ce n'est que dans la première jeunesse que ces sortes d'imitations doivent être pardonnées.

2. Oui, seigneur, elle vit; mais la contagion
Jusqu'au pied de *son* trône apporte *son* poison.

Le premier de ces pronoms se rapporte à la reine, le second à la *contagion;* c'est un des inconvénients de l'équivoque trop souvent attachée à nos pronoms relatifs et possessifs. Ici le sens est clair, et ce n'est pas une faute que je prétends relever. J'observerai seulement qu'à moins d'une extrême nécessité il faut prendre garde à ne pas répéter dans un même vers le même pronom différemment appliqué. C'est une petite attention qui contribue à l'élégance : Racine ne l'a pas négligée.

3. Cependant l'univers, *tremblant au nom d'Alcide*,
Attendait son destin de sa valeur rapide.

La liaison des idées n'est pas exacte : l'*univers* ne doit pas *trembler* au nom d'un héros ennemi des brigands et des malfaiteurs. Racine s'est bien mieux exprimé lorsqu'il a dit de Thésée :

. . . . Ce héros intrépide,
Consolant les mortels de l'absence d'Alcide.

Je crois que Voltaire se serait énoncé avec la même justesse, s'il eût mis :

Cependant l'univers, rassuré par Alcide,
Attendait son destin, etc.

4. Il partit, et depuis, *sa destinée errante*,
Ramena sur nos bords *sa fortune flottante*.

Sa destinée ramena sa fortune est une bien mauvaise phrase; et *sa destinée errante* et *sa fortune flottante* sont deux hémistiches d'une uniformité presque battologique : ce sont deux vers mal faits.

5. . . . . . . Thèbe, en ce jour funeste,
D'un respect dangereux dépouillera le reste.

Imitation de Racine;

Et d'un respect forcé ne dépouille les restes.
(*Athalie.*)

6. . . . . Ces secrets mouvements,
De la nature en nous *indomptables enfants*.

et plus bas :

. . . . Un feu *tumultueux*,
De mes sens enchantés *enfant impétueux*.

Voltaire prodigue beaucoup cette expression figurée; elle n'est bien placée qu'à propos des personnes ou des choses personnifiées :

Quel mérite ont des arts, enfants de la Mollesse?
(*L'Orphelin.*)

Enfants est ici à sa place; mais j'avoue que je ne saurais goûter des *mouvements* qui sont des *enfants*, un *feu* qui est un *enfant*, et encore moins des *enfants indomptables* et un *enfant impétueux*. Ces figures forcées et ces épithètes accumulées semblent de l'enflure plutôt que de la poésie.

7. Je ne reconnus point cette brûlante flamme
Que le seul Philoctète a fait naître en mon âme,
Et qui, sur mon esprit *répandant son poison*,
De son charme fatal a séduit ma raison.

Une *flamme* ne *répand* point de *poison;* et puis voilà une *flamme brûlante* qui *répand son poison sur l'esprit* et qui *séduit la raison par un charme fatal.* Amas de figures incohérentes; poésie de jeune homme.

8. *Emportait-elle ailleurs, etc.*

Hémistiche un peu dur : il y en a quelques autres semblables.

9. La splendeur de ces noms *où* votre nom s'allie.

Où signifie *dans qui*, et non pas *à qui;* ainsi l'on ne peut dire *un nom où je m'allie*. Racine s'est exprimé correctement dans ce vers, dont celui de Voltaire est imité :

Le déshonneur d'un nom à qui le mien s'allie.

10. Peut-être il me devrait cette grâce *infinie*....

Vers faible.

11. Aujourd'hui votre arrêt vous sera prononcé.
Tremblez, malheureux roi! votre règne est passé.

Imitation de Racine :

Bientôt son juste arrêt te sera prononcé.

Tremble, son jour approche, et ton règne est passé.
(*Esther*, III, 5.)

12. *Accablé* sous *le poids* du *soin* qui me *dévore*...

Expressions vagues et faibles dans la situation d'Œdipe, et incohérentes en elles-mêmes.

13. Sur mes destins *affreux* ne soit trop éclairé...

. . . .

Et que tous deux unis par ces liens *affreux*...

. . . .

Que cet exemple *affreux* puisse au moins vous instruire.

. . . .

Un jour (ce jour *affreux* présent à ma pensée...)

. . . .

De traits *affreux de sang* les marbres se couvrirent...

. . . .

Tout l'assemblage *affreux* des forfaits inouïs...

. . . .

Hélas! mon doute *affreux* va donc être éclairci....

La même épithète répétée sept fois dans une scène est une négligence qui fait d'autant plus de peine, que cette scène est la plus belle de la pièce, et qu'elle est d'ailleurs bien écrite.

SECTION II. — *Mariamne.*

Un auteur dont le début a été un triomphe est jugé sévèrement à son second ouvrage; il a averti ses juges d'espérer beaucoup de lui, et ses rivaux de le craindre : il faut des efforts bien heureux pour satisfaire les uns, et pour résister aux autres. Il s'en fallait de beaucoup qu'*Artémire*, jouée en 1720, deux ans après *Œdipe*, pût soutenir cette lutte dangereuse. La pièce fut très-mal reçue; et ce qui nous en reste prouve que, si le public fut rigoureux, il ne fut pas injuste. Nous avions déjà dans quelques éditions anciennes la scène qui fut le plus applaudie, et qui fut imprimée avec quelques autres ouvrages de l'auteur. Ceux qui ont rédigé l'édition posthume de ses œuvres complètes y ont inséré le rôle tout entier d'Artémire, qui suffisait pour faire connaître à peu près le sujet et même le plan de la pièce, et faire voir que l'un n'était pas bien choisi, et que l'autre était fort défectueux. Un Ménas, scélérat subalterne, confident de Pallante, autre scélérat, conduit toute l'intrigue. Ils travaillent tous deux à perdre Artémire dans l'esprit de Cassandre, son époux, roi de Macédoine, et irritent par de fausses accusations la jalousie cruelle de ce prince, avec d'autant plus de facilité qu'il ne peut pas se croire aimé d'Artémire dont il a tué le père. Cassandre est absent pendant les premiers actes, et a donné à Pallante, son ministre, l'ordre de faire périr la reine. Mais Pallante en est amoureux; il ne projette rien moins que d'assassiner son maître, et d'épouser Artémire, et ne laisse à celle-ci d'autre alternative que de se prêter à ce double projet, ou d'être conduite à la mort. On s'attend bien au refus de la reine, et d'autant plus qu'on sait qu'elle aime Philotas, à qui elle fut promise avant d'être unie à Cassandre. Philotas est un des généraux qui disputent l'héritage d'Alexandre; il a un parti puissant dans la Macédoine, et il aime Artémire. Voilà le nœud de la pièce. On voit déjà qu'il ne pouvait guère produire d'intérêt. Ce rôle de Pallante est bassement odieux; et l'amour d'une femme mariée, ne laissant aucune espérance, ne peut toucher que faiblement. La jalousie d'un tyran produit encore moins d'effet. Il n'y aurait donc que le péril d'Artémire qui pourrait faire naître la pitié et la terreur : mais Pallante, qui a, dès le premier acte, l'ordre de la faire mourir, passe le temps en pourparlers et en d'inutiles tentatives pour la séduire; et l'on voit trop d'un autre côté que Philotas a les moyens de la défendre. Tout cela fait languir l'action pendant trois actes, jusqu'à l'arrivée de Cassandre. Rien n'est si froid au théâtre que d'insister longtemps sur des propositions d'amour qui seront infailliblement refusées; à moins que celui qui les fait ne soit un personnage que sa passion rend intéressant, et qu'un refus rend plus malheureux, comme Vendôme dans *Adélaïde*. Mais dans un homme du caractère de Pallante, l'amour mêlé avec les crimes de l'ambition ne forme qu'une disparate choquante, à moins qu'il ne le subordonne entièrement à ses intérêts, comme Mahomet, qui n'en parle jamais à Palmire, et pour qui cette passion renfermée et trompée finit par être la punition de ses forfaits. A ce premier vice du plan d'*Artémire* se joignaient des fautes bien plus graves. Au troisième acte, Pallante, instruit de l'arrivée de Cassandre, et craignant qu'un reste de faiblesse pour sa femme ne lui fît révoquer ses ordres, voulait précipiter la perte de cette reine innocente, et ne lui laissait que le choix du fer ou du poison. Elle saisissait une épée pour s'en frapper, lorsqu'un officier de Cassandre venait par l'ordre du roi lui arracher le fer, comme Arbate, dans *Mithridate*, arrache le poison des mains de Monime. Cette imitation d'un dénoûment si connu ne pouvait être que malheureuse, non-seulement par la ressemblance trop marquée, mais parce que cette démarche de Cassandre faisait cesser dès le troisième acte le danger qui, dans la pièce de Racine, ne finit qu'avec le cinquième, et annonçait par avance toute l'indécision du caractère de Cassandre, et tout l'ascendant d'Artémire sur lui. Cette double faute commença à indisposer les spectateurs, et l'acte suivant augmenta le mécontentement. Ménas, envoyé par Pallante, demandait à la reine un entretien secret, sous prétexte de lui révéler d'importants mystères, et Pallante poignardait Ménas en présence d'Artémire, sous prétexte de venger l'honneur de son maître, et de punir dans

ce Ménas un traître lié avec elle par un commerce adultère. Il est facile de concevoir combien l'on dut être révolté d'une imposture si mal ourdie, et que l'abjection d'un personnage tel que Ménas rendait si peu vraisemblable. On le fut d'autant plus, que Cassandre poussait la crédulité jusqu'à donner dans ce piége, et prêtait l'oreille à cette calomnie grossière. Il y a plus, dans les principes de l'art, cet incident, eût-il été mieux motivé, était encore un défaut, puisqu'il est de règle que, dans l'intrigue d'une pièce, on ne doit faire jouer aucun de ces ressorts subits dont le mobile n'est pas établi dès le premier acte, ou qui ne sont pas nécessairement amenés par la suite des événements. Or, on voit que toute cette machine du quatrième acte était absolument épisodique et gratuite. Cependant la scène suivante, celle où Artémire voyait pour la première fois son époux, soutint un moment la pièce. Cette scène, que nous avons encore, offre quelques endroits pathétiques. Mais le cinquième acte, loin de réparer les fautes des précédents, y en ajoutait de nouvelles. Philotas, non moins crédule que Cassandre, et moins excusable encore, ajoutait foi à cet amour prétendu d'Artémire pour ce misérable Ménas, et son amante avait bien de la peine à le dissuader. La pièce finissait par la mort de Pallante, tué en combattant contre Philotas, qui était parvenu à soulever le peuple en faveur d'Artémire. Avant d'expirer il rendait témoignage à sa vertu et à son innocence; mais Cassandre, détrompé trop tard, était blessé à mort dans ce même combat, et revenait sur le théâtre pour avouer ses injustices, et unir Artémire à Philotas.

Il ne paraît pas qu'un fond si vicieux fût racheté par le style: ce qu'on nous en a conservé n'est pas digne de l'auteur d'*OEdipe*. En général, le rôle d'Artémire est faiblement et incorrectement écrit: c'est d'ailleurs une imitation continuelle des tournures de Racine, et c'est ici que la réminiscence n'est pas couverte par le talent. Il se faisait pourtant reconnaître encore par quelques beautés. La pièce commençait par deux vers que tout le monde a retenus:

Oui, tous ces conquérants rassemblés sur ce bord,
Soldats sous Alexandre, et rois après sa mort, etc.

Ce second vers est sublime: Voltaire a voulu le remettre dans *Olympie;* mais il l'a coupé de manière à l'affaiblir beaucoup:

Jurez-moi seulement, soldats du roi mon père,
Rois après son trépas....

D'abord, il était important que le même vers réunît les deux idées qui contrastent, et de plus, le nom d'Alexandre était absolument nécessaire, et n'est pas, à beaucoup près, remplacé par le *roi mon père*: tout l'effet du vers est attaché à ce grand nom d'Alexandre. En voici d'autres qui sont dans ce goût un peu froidement sentencieux, où l'auteur se laissait aller encore quelquefois, mais qui d'ailleurs sont bien tournés:

Voilà quelle est souvent la vertu d'une femme.
L'honneur peint dans ses yeux semble être dans son âme;
Mais de ce faux honneur les dehors fastueux
Ne servent qu'à couvrir la honte de ses feux.
Au seul amant chéri prodiguant sa tendresse,
Pour tout autre elle n'a qu'une austère rudesse;
Et l'amant rebuté prend souvent pour vertu
Les fiers dédains d'un cœur qu'un autre a corrompu.

On trouve aussi quelques endroits écrits avec noblesse et intérêt dans la scène d'explication entre Artémire et Cassandre, entre autres, celui-ci, qui pourtant n'est pas exempt de taches:

Vous êtes mon époux: votre gloire m'est chère.
Mon devoir me suffit, et ce cœur innocent
Vous a gardé sa foi, même en vous haïssant.
J'ai fait plus: ce matin, à la mort condamnée,
J'ai pu briser les nœuds d'un funeste hyménée;
Je tenais dans mes mains l'empire et votre sort;
Si j'avais dit un mot, on vous donnait la mort.
Vos peuples indignés allaient me reconnaître:
Tout me sollicitait; *je l'aurais dû* [1] peut-être.
Du moins, par votre exemple instruite aux attentats,
J'ai pu *rompre des lois* [2] que vous ne gardez pas.
J'ai voulu cependant respecter votre vie:
Je n'ai considéré ni votre barbarie,
Ni mes *périls présents*, ni mes *périls passés* [3];
J'ai sauvé mon époux; vous vivez, c'est assez.
Le temps, qui *perce* enfin *la nuit* [4] la plus obscure,
Peut-être éclaircira cette horrible *aventure* [5],
Et vos yeux, recevant une triste clarté,
Verront trop tard, un jour, luire la vérité.
Vous connaîtrez alors tous les maux que vous faites,
Et vous en frémirez, tout tyran que vous êtes.

Telle est la difficulté des compositions dramatiques, qu'une seule idée fausse peut tromper le plus grand talent. Voltaire, persuadé que cette situation d'une femme innocente, victime d'un mari jaloux, pouvait par elle-même être la source d'un grand intérêt, s'y attacha pour la seconde fois dans *Mariamne*, qui est à peu près le même sujet qu'*Artémire*, quoique bien différemment traité. *Mariamne*, jouée en 1724, quatre ans après *Artémire*, fut d'abord plus malheureuse encore. *Artémire* avait eu quelques représentations; *Mariamne* tomba dès la première, de manière à n'être pas rejouée. *La Henriade*, qui venait de paraître en 1723, et qui avait jeté un grand éclat, pouvait consoler Voltaire de ses dis-

[1] *Je l'aurais dû* ne se rapporte à rien par la construction.

[2] *Rompre des lois* est une expression impropre.

[3] La répétition et l'antithèse sont ici d'un style faible.

[4] On dit bien *percer la nuit des temps*: je ne crois pas qu'on puisse dire que *le temps perce la nuit*.

[5] *Aventure* est bien faible dans la bouche d'Artémire, quoique Rousseau ait pu dire que Circé *pleurait sa funeste aventure*: ce n'est pas Circé qui parle.

grâces au théâtre, si telle n'était pas l'excusable faiblesse des cœurs amoureux de la gloire, que pour eux le passé n'est rien, que le moment présent est tout, et que, s'il leur manque, il ne leur reste d'autre ressource que de s'élancer dans l'avenir.

Voltaire ne se rebuta pas ; il passa une année à revoir sa *Mariamne,* et quand il la fit reparaître en 1725, elle eut du succès. Il était dû sans doute aux beautés de détail, car la pièce n'a pu se soutenir sur la scène, pas même lorsqu'en 1762 il y revint pour la troisième fois, et y fit encore des changements assez considérables. C'est un des exemples qui peuvent nous convaincre qu'il y a dans certains sujets un vice essentiel qui ne peut pas être racheté par les plus beaux efforts du talent; et ce vice ne peut jamais être que le manque d'intérêt, car *Rodogune* est la preuve que le manque de vraisemblance peut être réparé par l'effet théâtral. Il faut chercher à quoi tient ce défaut d'intérêt dans un sujet qui en a chez les historiens, et dans une pièce dont l'exécution est aussi soignée que celle d'*Artémire* était négligée. *Mariamne* n'est pas une production indifférente aux amateurs de la poésie et du théâtre : si la multitude ne connaît guère les pièces que par leur effet sur la scène, ils ont un plaisir particulier à rendre justice à celles qui, sans obtenir ce succès, arrachent l'estime par les ressources du génie. Ils aiment à jouir de toutes les richesses qu'il a prodiguées sur un sol ingrat, à le suivre, à l'observer dans cette lutte qui a peu de juges, mais qui n'est infructueuse ni pour sa gloire ni pour notre instruction.

Nous connaissons plusieurs tragédies où la jalousie d'un époux est intéressante et tragique, à commencer par la plus ancienne de toutes, par *Othello.* Malgré les bizarreries monstrueuses et les folies dégoûtantes dont il est rempli, le fond de ce drame est attachant, et les fureurs de ce Maure, qui le portent jusqu'à donner la mort à une femme qu'il idolâtre, sont certainement le premier germe de cette inimitable *Zaïre,* d'ailleurs si prodigieusement supérieure au drame anglais. Mais Othello est passionnément aimé de Desdémona, et il est naturel de s'intéresser à l'union de deux cœurs tendres, si cruellement troublée par une fatale erreur qui les perd tous deux. La jalousie fait aussi le fond du caractère de Rhadamiste, mais il était aimé de Zénobie quand il devint son époux : lui-même en était épris jusqu'à la fureur ; et au moment où il se vit sur le point de la perdre, il aima mieux lui plonger un poignard dans le cœur que de se la voir enlever. Depuis ce temps, il a traîné ses jours dans le désespoir et le repentir ; Zénobie elle-même, quoique se croyant libre par la mort de Rhadamiste, qui depuis longtemps passe pour certaine, Zénobie, quoique sensible à l'amour d'Arsame, quoique pénétrée d'horreur pour les crimes et les cruautés de Rhadamiste, ne se rappelle pas sans attendrissement l'excès de la passion qu'il a eue pour elle ; et cet attendrissement est à son comble quand elle retrouve son époux, quand elle le revoit à ses pieds plein d'amour et de remords. Le spectateur s'intéresse à tous les sentiments qu'ils éprouvent, parce que ces sentiments sont partagés et réciproques ; parce que les événements qui les ont précédés, et les périls qui les accompagnent, sont également tragiques. C'est donc quand la jalousie fait le malheur de deux êtres qui tiennent l'un à l'autre, qu'elle fait naître la pitié et la terreur, qui sont les principes de tout effet dramatique. Mais peut-on les retrouver dans Hérode et Mariamne? Mariamne a toujours eu une invincible horreur pour Hérode, qui est l'assassin de son père, et dont les crimes n'ont pas été, comme ceux de Rhadamiste, l'effet d'une passion forcenée, mais d'une politique barbare. Mariamne a toujours été tourmentée par la sombre et injurieuse jalousie de son mari, jalousie sans objet, puisque Mariamne ne montre d'autre sentiment que l'obéissance à son devoir, et la résignation à son malheur. Elle n'est donc que malheureuse, et ce n'est pas assez dans la tragédie, où tout personnage sur qui l'intérêt est porté doit nécessairement être passionné, de quelque manière que ce soit. Ce n'est pas tout : il faut que le spectateur puisse être ému de cette passion, puisse s'y prêter à un certain degré, l'excuser, la partager. La jalousie d'Hérode peut-elle obtenir cet effet? Que nous fait la jalousie d'un homme qui n'est point aimé, qui ne l'a pas été, qui ne peut pas, qui ne doit pas l'être ; qui tourmente Mariamne pour la tourmenter sans raisons que nous puissions admettre, sans espoir où nous puissions nous livrer? Est-ce autre chose qu'une fantaisie féroce, une maladie, une démence qui nous révolte et nous fatigue? Et quand il envoie Mariamne à la mort sur les plus frivoles prétextes, est-ce autre chose qu'un bourreau qui frappe une victime sans défense? Il n'en peut résulter qu'une horreur froide, qui n'est point au nombre des impressions que nous allons chercher au théâtre.

Telle fut donc la principale erreur qui trompa Voltaire dans le choix de son sujet ; il manquait à ce précepte si important de *l'Art poétique :*

Inventez des ressorts qui puissent m'attacher.

Il crut que l'innocence opprimée suffisait pour atteindre ce but. Non, une situation purement passive n'est jamais théâtrale. Celle de Mariamne est

absolument la même pendant cinq actes; elle est toujours tranquillement résignée, et l'emportement d'Hérode est toujours gratuit. Les personnages secondaires ne sont pas mieux conçus. Salome, la sœur d'Hérode, est une intrigante subalterne, qui n'a d'autre objet, en persécutant et calomniant Mariamne, que d'avoir le premier crédit sur l'esprit de son frère. Dans les dernières corrections, l'auteur, pour lui donner de plus grands motifs, a substitué au préteur romain Varus, qui était froidement amoureux de Mariamne, un Sohême, prince d'Ascalon, dont l'amour est aussi froid, mais qui pour cet amour abandonne Salome qu'il devait épouser. Ce Sohême est un philosophe de la secte des Esséniens. Voici comme il parle des principes de sa secte et des siens :

Non, d'un coupable amour je n'ai point les erreurs;
La secte dont je suis forme en nous d'autres mœurs.
Ces durs Esséniens, stoïques de Judée,
Ont eu de la morale une plus noble idée.
Nos maîtres, les Romains, vainqueurs des nations,
Commandent à la terre, et nous aux passions.

Ces vers sont beaux, mais ils suffiraient pour annoncer un caractère qui n'a rien de théâtral. Un homme qui se fait un devoir de *commander à ses passions* ne doit point parler d'amour. C'est en ce sens qu'on peut appliquer ce qu'a si bien dit Horace après Térence :

« Ce qui par soi-même n'admet ni règle ni mesure ne doit point être traité raisonnablement. »

Ce qu'il nous faut au théâtre, ce n'est pas des hommes qui *commandent à leurs passions,* mais des hommes *à qui leurs passions commandent.* Voilà les quatre personnages principaux de la pièce : on voit qu'il n'y en a pas un dont la conception soit dramatique.

Il est possible que l'auteur ait été séduit par le grand succès qu'avait eu dans le siècle dernier *la Mariamne* de Tristan, et par la réputation dont elle avait joui : mais c'était avant Corneille et Racine; et depuis ces deux grands hommes, le public, plus éclairé, était devenu plus difficile.

J'ai vu Voltaire se reprocher le temps qu'il croyait avoir perdu en s'obstinant à un sujet qui n'était pas heureux. Son âme, insatiable de gloire, eût voulu ne pas laisser une trace des pas qu'il avait faits dans la carrière qui ne fût marquée par des lauriers; mais il se jugeait trop sévèrement. Ce n'est pas un temps perdu que celui qu'on emploie à un ouvrage que les connaisseurs lisent toujours avec plaisir; et ils savent gré à Voltaire de sa *Mariamne,* comme à Racine de son *Esther. Mariamne* est une des pièces où il s'est le plus approché de la pureté, de l'élégance et de l'harmonie de Racine. Voltaire en a fait plusieurs bien supérieures a celle-ci pour l'intérêt, mais dont la diction est moins soignée : elle en avait d'autant plus besoin, que le vide de l'action s'y fait sentir d'un bout à l'autre, autant que le défaut d'intérêt. Les deux premiers actes ne contiennent rien que le projet de la fuite de Mariamne, dont Sohême se charge d'assurer les moyens. Hérode, qui arrive au troisième, n'avance pas encore l'action d'un pas, et tout se passe en discours. Il ne voit la reine qu'au quatrième; et cette scène est belle : c'est la seule où il y ait du mouvement et de l'effet. Malheureusement le vice radical du sujet devient plus sensible que jamais à la fin de cette éloquente scène, par la faiblesse trop évidente des motifs qui font revenir Hérode de l'attendrissement à la fureur. Au cinquième acte, il y a encore une scène très-noble, où Mariamne refuse de suivre Sohême, qui vient pour la sauver à main armée; elle préfère son devoir à la vie : mais cette vertu ne produit qu'une admiration tranquille, et le récit de sa mort a encore moins d'effet. Jetons les yeux sur quelques-unes des beautés qui rendent cet ouvrage estimable, malgré tout ce qui lui manque d'ailleurs.

La passion d'Hérode pour Mariamne est caractérisée avec autant de vérité que de force dans ces vers de la première scène, entre Salome et Mazaël :

Eh! ne craignez-vous plus ces charmes tout-puissants,
Du malheureux Hérode impérieux tyrans?
Depuis près de cinq ans qu'un fatal hyménée
D'Hérode et de la reine unit la destinée,
L'amour prodigieux dont ce prince est épris
Se nourrit par la haine, et croît par le mépris.
Vous avez vu cent fois ce monarque inflexible
Déposer à ses pieds sa majesté terrible,
Et chercher dans ses yeux irrités ou distraits
Quelques regards plus doux qu'il ne trouvait jamais.
Vous l'avez vu frémir, soupirer et se plaindre,
La flatter, l'irriter, la menacer, la craindre;
Cruel dans son amour, soumis dans ses fureurs,
Esclave en son palais, héros partout ailleurs.
Que dis-je? En punissant une ingrate famille,
Fumant du sang du père, il adorait la fille;
Le fer encor sanglant, *et que vous excitiez,*
Était levé sur elle, et tombait à ses pieds.

Dans la même scène, Salome se plaint que Mariamne lui enlève le cœur de Sohême.

MAZAEL.
Vous pensez en effet qu'une femme sévère,
Qui pleure encore ici son aïeul et son frère,
Et dont l'esprit hautain, qu'aigrissent ses malheurs,
Se nourrit d'amertume et vit dans les douleurs,
Recherche imprudemment le funeste avantage
D'enlever un amant qui sous vos lois s'engage.
L'amour est-il connu de son superbe cœur?
SALOME.
Elle l'inspire au moins, et c'est là mon malheur.
MAZAEL.
Ne vous trompez-vous point? Cette âme impérieuse
Par excès de fierté semble être vertueuse;
A vivre sans reproche elle a mis son orgueil.

SALOME.

Cet orgueil si vanté trouve enfin son écueil.
Que m'importe, après tout, que son âme hardie
De mon parjure amant flatte la perfidie,
Ou qu'exerçant sur lui son dédaigneux pouvoir,
Elle ait fait mes tourments sans même le vouloir?
Qu'elle chérisse ou non le bien qu'elle m'enlève,
Je le perds, il suffit; sa fierté s'en élève :
Ma honte fait sa gloire; elle a, dans mes douleurs,
Le plaisir insultant de jouir de mes pleurs.

Le choix des expressions et des épithètes; les phrases qui tantôt procèdent périodiquement, tantôt sont coupées par des césures variées; l'harmonie qui naît du concours heureux des voyelles et des consonnes; tout donne à ces vers, et surtout aux huit derniers un caractère d'élégance qu'on peut appeler racinien, et que j'ai cru devoir remarquer d'autant plus que l'auteur les a faits en 1762, lors de la dernière reprise de *Mariamne,* à l'âge de soixante-huit ans. Les autres changements ne sont pas tous, à beaucoup près, du même mérite; mais il paraît que, lors de la composition de *Mariamne,* Voltaire étudiait dans Racine l'élégante simplicité du style tragique, et l'art de la relever à propos par des figures nobles et naturelles.

Vous avez vu ma mère, au désespoir réduite,
Me presser en pleurant d'accompagner sa fuite.
Son esprit, accablé d'une juste terreur,
Croit à tous les moments voir Hérode en fureur,
Encor tout dégouttant du sang de sa famille,
Venir à ses yeux même assassiner sa fille.
Elle veut à mes fils, menacés du tombeau,
Donner César pour père et Rome pour berceau.
On dit que l'infortune à Rome est protégée;
Rome est le tribunal où la terre est jugée, etc.

Narbas confirme la reine dans ce projet :

Il est temps d'épargner un meurtre à votre époux,
Et d'éloigner du moins de ces tendres victimes
Le fer de vos tyrans, et l'exemple des crimes, etc.

Tout le rôle de Varus, remplacé depuis par Sohême, était écrit avec le plus grand soin. Albin, confident de son amour pour Mariamne, lui rappelle le mépris qu'il avait montré pour les femmes romaines. Varus répond :

Dans nos murs corrompus ces coupables beautés
Offraient de vains attraits à mes yeux révoltés :
Je fuyais leurs complots, leurs brigues éternelles,
Leurs amours passagers, leurs vengeances cruelles;
Je voyais leur orgueil, accru du déshonneur,
Se montrer triomphant sur leur front sans pudeur,
L'altière ambition, l'intérêt, l'artifice,
La folle vanité, le frivole caprice,
Chez les Romains séduits prenant le nom d'amour,
Gouverner Rome entière, et régner tour à tour.

On remarqua dans ce morceau, qui semblait être, sous d'autres noms, la peinture des mœurs de la régence, le même esprit que nous avons vu dans *OEdipe* présenter des allusions aux circonstances du moment. Ce mérite est peu de chose, parce qu'il est toujours passager : un mérite plus réel, c'est que ce tableau satirique répandait plus d'intérêt sur le portrait de Mariamne, qui est peint avec le coloris le plus pur et le plus touchant :

L'univers était plein du bruit de ses malheurs :
Son parricide époux faisait couler ses pleurs.
Ce roi, si redoutable au reste de l'Asie,
Fameux par ses exploits et par sa jalousie,
Prudent, mais soupçonneux, vaillant, mais inhumain,
Au sang de son beau-père avait trempé sa main.
Sur ce trône sanglant, il laissait en partage
A la fille des rois la honte et l'esclavage.
Du sort qui la poursuit tu connais la rigueur;
Sa vertu, cher Albin, surpasse son malheur.
Loin de la cour des rois la vérité proscrite,
L'aimable vérité sur ses lèvres habite;
Son unique artifice est le soin généreux
D'assurer des secours aux jours des malheureux;
Son devoir est sa loi; sa tranquille innocence
Pardonne à son tyran, méprise sa vengeance;
Et près d'Auguste encore implore mon appui
Pour ce barbare époux qui l'immole aujourd'hui.

Ce style était d'un disciple de Racine, fait pour devenir son rival. Rien n'y ressent la contrainte ni l'effort : l'oreille est toujours flattée, et le langage s'élève au-dessus de la prose, sans ambition et sans audace. On dirait en prose, *Elle pardonne à son tyran;* le poëte dit, *Sa tranquille innocence pardonne.* Ces sortes de figures, qui ornent la diction sans jamais l'enfler, sont celles dont l'usage peut être fréquent sans danger, et qui constituent l'élégance habituelle; les figures hardies doivent être plus rares, et naître du besoin ou de la passion. Salome, furieuse du retour d'Hérode, dont la promptitude a devancé Zarès qui portait l'ordre de la mort de Mariamne, peut dire sans blesser les convenances :

Zarès fut sur les eaux trop longtemps arrêté;
La mer alors tranquille à regret l'a porté :
Mais Hérode, en partant pour son nouvel empire,
Revole avec les vents vers l'objet qui l'attire;
Et les mers et l'amour, et Varus et le roi,
Le ciel, les éléments, sont armés contre moi.

Il y a de l'éclat dans ces vers; il y a beaucoup de hardiesse dans cette figure :

La mer alors tranquille à regret l'a porté.

C'est prêter un sentiment à la mer et aux vents; mais la vérité n'est point blessée. Il est naturel à la colère et à la douleur de s'en prendre à tout, et de prêter une intention même au hasard : ce n'est donc pas le poëte qui a voulu faire une figure, comme auparavant, lorsque Salome parlait des *sables mouvants;* c'est la passion du personnage qui en avait besoin pour s'exhaler. Qu'on examine toutes les figures dans cet esprit, on ne se méprendra guère sur le jugement qu'il en faut porter. J'insiste sur cet article, parce qu'il importe d'observer dans quels principes travaillait alors l'auteur, qui se modelait évidemment sur la versification de Racine. Les pre-

miers ouvrages des grands écrivains ont été pour eux des études, et doivent aussi en être pour nous.

Remarquons encore que ces vers, qui ne sont d'aucun effet au théâtre, parce que l'on ne peut s'intéresser au personnage de Salome, pourraient en avoir beaucoup, s'ils étaient dans la bouche d'un personnage plus intéressant. Qu'une amante, qu'une mère, dont la destinée aurait dépendu du plus ou moins de célérité d'un voyage, prononçât dans son désespoir ce vers,

La mer alors tranquille à regret l'a porté,

elle serait sûrement applaudie; on sentirait vivement la force de cette poésie, qui ajouterait à la force du sentiment. Et cela nous prouve une autre vérité qui peut faire comprendre toute la difficulté, et en même temps tout le mérite de l'art dramatique; c'est que les plus grandes beautés de détail perdent leur effet sur le spectateur, si le caractère et la situation ne l'attachent pas, et qu'au contraire tout ressort, même les mots les plus simples, quand le spectateur est ému.

De même dans le plan de *Mariamne*, si l'amour et la jalousie d'Hérode avaient pu exciter plus d'intérêt; si le caractère de ce prince, si les événements qui ont précédé, avaient pu nous faire désirer sa réunion avec son épouse, on eût été bien plus affecté de ce morceau où il confirme l'éloge que Varus faisait tout à l'heure de cette princesse, et se livre à un mouvement aussi noble que pathétique :

Ma sœur que trop longtemps mon cœur a daigné croire,
Ma sœur n'aima jamais ma véritable gloire.
Plus cruelle que moi dans ses sanglants projets,
Sa main faisait couler le sang de mes sujets,
Les accablait du poids de mon sceptre terrible;
Tandis qu'à leurs douleurs Mariamne sensible,
S'occupant de leur peine, et s'oubliant pour eux,
Portait à son époux les pleurs des malheureux.
C'en est fait; je prétends, plus juste et moins sévère,
Par le bonheur public mériter de lui plaire :
Sion va respirer sous un règne plus doux.
Mariamne a changé le cœur de son époux;
Et mes mains, de mon trône écartant les alarmes,
Des peuples opprimés vont essuyer les larmes.
Je veux sur mes sujets régner en citoyen,
Et gagner tous les cœurs pour mériter le sien.

Tout ce rôle d'Hérode est d'un coloris tragique, quoique placé dans un cadre qui ne l'est pas assez; et la scène avec Mariamne, qui correspond à celle que nous avons vue tout à l'heure entre Artémire et Cassandre, prouve à la fois et les progrès de l'auteur dans l'expression des mêmes idées, et le talent qu'il montrait déjà pour le pathétique. Lorsqu'on a persuadé à Hérode que la fuite de Mariamne, projetée de concert avec Sohême, est la suite d'un commerce criminel; lorsque Salome et Mazaël craignent surtout qu'il ne veuille voir la reine dont il vient de prononcer l'arrêt de mort, les agitations d'une âme partagée entre l'amour et le ressentiment sont vivement tracées. C'est en vain qu'on lui répète :

. . . . . . Oubliez-la, seigneur;
Calmez-vous.

HÉRODE.

Non, je veux la voir et la confondre;
Je veux l'entendre ici, la forcer à répondre;
Qu'elle tremble en voyant l'appareil du trépas,
Qu'elle demande grâce et ne l'obtienne pas.

SALOME.

Quoi! seigneur, vous voulez vous montrer à sa vue?

HÉRODE.

Ah! ne redoutez rien : sa perte est résolue.
Vainement l'infidèle espère en mon amour,
Mon cœur à la clémence est fermé sans retour.
Loin de craindre ses yeux qui m'avaient trop su plaire,
Je sens que sa présence aigrira ma colère.
Gardes, que dans ces lieux on la fasse venir :
Je ne veux que la voir, l'entendre et la punir.

Ce sont les illusions ordinaires de l'amour jaloux et irrité : on cherche à se justifier à soi-même ce besoin, toujours le premier de tous, de revoir celle qu'on s'efforce de haïr, et l'on ne fait éclater la fureur et la menace que pour couvrir la faiblesse dont on rougit, et qu'on ne veut pas avouer. Hérode reproche à la reine ses intelligences avec Sohême : elle avoue qu'elle a voulu se soustraire à la cruauté d'un homme qui a versé le sang de tous les siens; mais elle repousse avec une noble fierté les soupçons qui attaquent son innocence.

. . . . . . Il suffit de ma vie.
D'un si cruel affront cessez de me couvrir;
Laissez-moi chez les morts descendre sans rougir,
N'oubliez pas du moins qu'attachés l'un à l'autre,
L'hymen qui nous unit joint mon honneur au vôtre.
Voilà mon cœur : frappez; mais, en portant vos coups,
Respectez Mariamne, et même son époux.

HÉRODE.

Perfide, il vous sied bien de prononcer encore
Ce nom qui vous condamne et qui me déshonore.
Vos coupables dédains vous accusent assez,
Et je crois tout de vous, si vous me haïssez.

La réponse de Mariamne réunit toutes les convenances dramatiques. Mariamne ne peut non plus, sans se démentir, montrer aucun sentiment pour un époux qui n'a jamais été pour elle que le tyran de sa femme et le bourreau de sa famille. Cependant elle ne veut pas le braver; elle est mère, et craint pour ses enfants, et c'est pour eux seuls qu'elle croit devoir prendre quelque soin de sa vie. Il fallait donc qu'elle parvînt à toucher Hérode sans s'abaisser devant lui. Le poëte a su la faire parler de manière que, rappelant tous les crimes de son époux sans trop d'amertume, elle lui fait sentir qu'elle eût été capable d'affection pour lui, s'il avait su la mériter; et sans descendre à aucune prière pour elle-même, elle tire tous ses moyens de la tendresse maternelle, qui suffit pour donner à tout de la noblesse et de l'intérêt.

Quand vous me condamnez, quand ma mort est certaine,
Que vous importe, hélas! ma tendresse ou ma haine?
Et quel droit désormais avez-vous sur mon cœur,
Vous qui l'avez rempli d'amertume et d'horreur;
Vous qui depuis cinq ans insultez à mes larmes,
Qui marquez sans pitié mes jours par mes alarmes;
Vous de tous mes parents destructeur odieux;
Vous teint du sang d'un père expirant à mes yeux?
Cruel! ah! si du moins votre fureur jalouse
N'eût jamais attenté qu'aux jours de votre épouse,
Les cieux me sont témoins que mon cœur tout à vous
Vous chérirait encore en mourant par vos coups.
Mais qu'au moins mon trépas calme votre furie;
N'étendez pas mes maux au delà de ma vie,
Prenez soin de mes fils, respectez votre sang;
Ne les punissez pas d'être nés dans mon flanc;
Hérode, ayez pour eux des entrailles de père:
Peut-être, un jour, hélas! vous connaîtrez leur mère;
Vous plaindrez, mais trop tard, ce cœur infortuné
Que seul dans l'univers vous avez soupçonné,
Ce cœur qui n'a point su, trop superbe peut-être,
Déguiser ses douleurs, et ménager un maître,
Mais qui jusqu'au tombeau conserva sa vertu,
Et qui vous eût aimé, si vous l'aviez voulu.

Ce morceau touchant produit une révolution dans le cœur d'Hérode.

Qu'ai-je entendu? quel charme! et quel pouvoir suprême
Commande à ma colère et m'arrache à moi-même?
Mariamne!

MARIAMNE.

Cruel!

HÉRODE.

O faiblesse! ô fureur!

MARIAMNE.

De l'état où je suis voyez du moins l'horreur.
Otez-moi par pitié cette odieuse vie.

HÉRODE.

Ah! la mienne à la vôtre est pour jamais unie.
C'en est fait, je me rends : bannissez votre effroi;
Puisque vous m'avez vu, vous triomphez de moi.
Vous n'avez plus besoin d'excuse et de défense;
Ma tendresse pour vous vous tient lieu d'innocence.
En est-ce assez, ô ciel! en est-ce assez, amour?
C'est moi qui vous implore, et qui tremble à mon tour.
Serez-vous aujourd'hui la seule inexorable?
Quand j'ai tout pardonné, serai-je encor coupable?
Mariamne, cessons de nous persécuter :
Nos cœurs ne sont-ils faits que pour se détester?
Nous faudra-t-il toujours redouter l'un et l'autre?
Finissons à la fois ma douleur et la vôtre.
Commençons sur nous-même à régner en ce jour;
Rendez-moi votre main, rendez-moi votre amour.

MARIAMNE.

Vous demandez ma main! juste ciel que j'implore,
Vous savez de quel sang la sienne fume encore!

HÉRODE.

Eh bien! j'ai fait périr et ton père et mon roi;
J'ai répandu son sang pour régner avec toi :
Ta haine en est le prix, ta haine est légitime;
Je n'en murmure point, je connais tout mon crime.
Que dis-je? son trépas, l'affront fait à tes fils,
Sont les moindres forfaits que mon cœur ait commis :
Hérode a jusqu'à toi porté sa barbarie;
Durant quelques moments je t'ai même haïe;
J'ai fait plus, ma fureur a pu te soupçonner :
Et l'effort des vertus est de me pardonner.
D'un trait si généreux ton cœur seul est capable :
Plus Hérode à tes yeux doit paraître coupable,
Plus ta grandeur éclate à respecter en moi
Ces nœuds infortunés qui m'unissent à toi.
Tu vois où je m'emporte et quelle est ma faiblesse;
Garde-toi d'abuser du trouble qui me presse,
Cher et cruel objet d'amour et de fureur;
Si du moins la pitié peut entrer dans ton cœur,
Calme l'affreux désordre où mon âme s'égare.
Tu détournes les yeux... Mariamne....

MARIAMNE.

Ah, barbare!
Un juste repentir produit-il vos transports,
Et pourrai-je en effet compter sur vos remords?

HÉRODE.

Oui, tu peux tout sur moi, si j'amollis ta haine.
Hélas! ma cruauté, ma fureur inhumaine.
C'est toi qui dans mon cœur as su la rallumer.
Tu m'as rendu barbare en cessant de m'aimer.

C'est là certainement de l'éloquence tragique. Je ne suis pas surpris que cette scène et les beaux détails répandus dans le reste de la pièce aient fait d'autant plus de plaisir à la reprise de 1725, que l'on pouvait juger d'une année à l'autre les efforts de l'auteur pour se relever dans un sujet où il avait d'abord totalement échoué. Mais pourquoi ce succès, qui était la juste récompense du travail de la docilité, n'a-t-il pu être durable? Vous allez en voir la raison. Je fus témoin de la reprise de cette pièce en 1762, et, quoique fort jeune, je fus assez frappé de ce qui s'y passa pour ne l'avoir jamais oublié. Le vide d'action dans les trois premiers actes les fit accueillir froidement : les beautés du style avaient pu les faire applaudir dans la nouveauté, mais alors la pièce était connue depuis longtemps; et il faut observer que ces sortes de beautés, qui attirent d'abord beaucoup d'applaudissements lorsqu'elles sont nouvelles, perdent bientôt de leur effet au théâtre, si elles ne sont pas attachées à un fond tragique, la seule chose qui agisse en tout temps sur les spectateurs, et qui mette constamment en valeur tous les autres genres de beautés. Au quatrième acte, la scène que vous venez d'entendre, jouée par l'inimitable le Kain, et par une actrice digne de jouer avec lui, mademoiselle Clairon, fit un plaisir général. Voici comme elle se termine. Un garde vient dire à Hérode :

. . . . Seigneur, tout le peuple est en armes;
Dans le sang des bourreaux il vient de renverser
L'échafaud que Salome a déjà fait dresser.
Au peuple, à vos soldats Sohême parle en maître;
Il marche vers ces lieux, il vient, il va paraître.

HÉRODE.

Quoi! dans le moment même où je suis à vos pieds,
Vous auriez pu, perfide?

MARIAMNE.

Ah! seigneur, vous croiriez...

HÉRODE.

Tu veux ma mort? Eh bien! je vais *remplir ta haine :*
Mais au moins dans ma tombe il faut que je t'entraîne,
Et qu'unis malgré toi.... Qu'on la garde, soldats.

Il s'éleva un murmure universel à cet endroit, qui montrait tout le faible de l'ouvrage, et de quel frivole prétexte l'auteur se servait pour amener la mort de Mariamne, commandée par le sujet. En effet, qu'est-il arrivé qui puisse motiver cette nou-

velle fureur d'Hérode? Il a pardonné la fuite de Mariamne; et certes il ne croit pas que Sohême en soit aimé, car c'est la seule chose qu'il n'eût pas pardonnée. L'attendrissement a succédé à la vengeance, et la vengeance revient, parce que le peuple a renversé l'échafaud, parce que Sohême a pris les armes. Mais peut-il penser que ce soit la faute de Mariamne, et qu'elle soit complice de ce qu'on veut faire pour elle? Cet excès de prévention serait probable, si Hérode était représenté dans la pièce tel qu'il l'est dans l'histoire, d'un caractère toujours inflexible, toujours armé de soupçons et de rigueurs, et ne cherchant qu'à punir. Mais on l'a vu, dans tout son rôle, susceptible de mouvements tendres, de pitié, de remords; il a rendu justice à toutes les vertus de son épouse; il est dans ce même moment à ses pieds, versant les larmes de l'amour et du repentir. Il est évident que, pour le faire revenir de si loin, il faut autre chose qu'un échafaud renversé dans l'instant où il ne songe plus à y envoyer Mariamne, et qu'un soulèvement excité par Sohême, qu'il ne croit point l'amant de sa femme. Plus on venait d'être ému de la scène des deux époux, plus cette révolution invraisemblable dut refroidir tout le reste de la pièce, où l'on ne voyait plus dans Hérode qu'une barbarie gratuite, qui devenait encore plus odieuse quand Mariamne, au cinquième acte, aimait mieux mourir que d'accepter le secours de Sohême; et, par une autre conséquence non moins fâcheuse et non moins nécessaire, cette générosité de Mariamne touchait fort peu, parce que l'objet en était trop indigne. La pièce, dans les deux représentations suivantes, ne se releva pas, et depuis elle n'a pas reparu.

Peut-être demandera-t-on pourquoi l'auteur ne corrigeait pas cette faute, si visiblement indiquée. C'est que ce sont de ces fautes qu'on ne peut corriger qu'en faisant un autre plan. La préface, où l'auteur rend compte de celui qu'il avait suivi d'abord, et qu'il condamne lui-même, peut nous convaincre que ce sujet était fait pour le conduire d'écueil en écueil. Voici comme il s'explique sur la manière dont il avait conformé son premier plan aux idées établies par l'histoire :

« Hérode parut, dans cette pièce, cruel et politique, tyran de ses sujets, de sa famille, de sa femme; plein d'amour pour Mariamne, mais plein d'un amour barbare qui ne lui inspirait pas le moindre repentir de ses fureurs. Je ne donnai à Mariamne d'autres sentiments qu'un orgueil imprudent et qu'une haine inflexible pour son mari.... Qu'arriva-t-il de tout cet arrangement? Mariamne intraitable n'intéressa point; Hérode, n'étant que criminel, révolta. »

Voltaire blâme ce plan, et il a bien raison : il était mauvais de tout point, ne pouvant produire aucune espèce d'émotion; il nous fait concevoir pourquoi la pièce, à ce que nous dit l'auteur, fut à peine achevée. Il ajoute :

« Hérode, pour plaire, devait émouvoir la pitié. Il fallait que l'on détestât ses crimes, que l'on plaignît sa passion, qu'on aimât ses remords.... Si l'on veut que Mariamne intéresse, ses reproches doivent faire espérer une réconciliation; sa haine ne doit pas paraître toujours inflexible.

Il a raison, et cette refonte de ces deux principaux caractères prouve qu'il avait su profiter des lumières que donne la perspective du théâtre. Mais il ne prit pas garde que, dans un sujet historique, on ne peut modifier les caractères que jusqu'au point où ils peuvent s'adapter à une action connue et à des résultats donnés. Or, il y en a ici deux indispensables; il faut que Mariamne meure, et qu'elle ne soit point coupable : l'histoire, sur ces deux points, ne peut pas être contredite. Mais s'il faut qu'Hérode intéresse en faisant mourir une femme innocente, il faut donc qu'il soit trompé de manière que son erreur fasse excuser sa cruauté; et, cela posé, on ne pouvait plus se contenter de suggestions vagues et de soupçons aussitôt détruits que formés. Un système entier d'artifice, bâti sur un fait capital, devait être le nœud de l'intrigue, et il n'y en a d'aucune espèce dans *Mariamne*. Celle de Tristan était positivement accusée de poison; et un scélérat, gagné par Salome, déposait qu'il avait reçu d'elle un breuvage pour faire mourir le roi. Ce nœud, dans la pièce de Tristan, est formé sans aucun art : Voltaire pouvait aisément y en mettre beaucoup davantage. Je ne sais si, même en établissant la vraisemblance, il serait parvenu à produire de l'intérêt : tout ce que je voulais faire voir, c'est que le changement de son plan aurait dû suivre celui de ses caractères, et qu'il lui fallait absolument une autre intrigue pour éviter les fautes qui sont restées dans sa pièce, et qui, sans cela, ne pouvaient pas en être ôtées. Car, après la réconciliation dont il a rendu Hérode capable, que voudrait-on qu'il eût mis à la place de cet échafaud renversé et de cette émeute excitée par Sohême? Comment amener le denoûment? Comment motiver cette condamnation qui est nécessaire? Au point où en est la pièce, il ne peut plus y avoir que de mauvaises raisons pour faire périr Mariamne; et ce qui résulte de cette discussion, c'est que, quand on s'est trompé dans la première conception, dans l'idée mère d'un ouvrage, les fautes ensuite sont comme nécessitées, et l'on n'a plus guère que le choix des inconvénients.

La tragédie de *Mariamne* finit par un morceau remarquable, en ce que, depuis les beaux jours du théâtre français, c'était la première fois qu'on avait hasardé d'y représenter le désespoir porté jusqu'au délire complet, quoique passager; car les Anglais seuls avaient imaginé de mettre sur la scène une tête aliénée pendant cinq actes[1]. Voltaire emprunta de Tristan cette idée très-heureuse de donner à Hérode, désespéré de son crime, un instant d'aliénation. Il tombe, après un accès de rage, dans une espèce de stupeur, une sorte d'anéantissement, dont il ne sort que pour demander Mariamne dont il a oublié la mort. Tristan a tout gâté, il est vrai, en le faisant revenir trois fois à ce même oubli : Voltaire y a mis la mesure convenable. Hérode, furieux contre lui-même, veut se percer de son épée. On l'arrête, on le désarme; il s'écrie :

Quoi! vous me retenez! Quoi! citoyens perfides,
Vous arrachez ce fer à mes mains parricides!
Ma chère Mariamne, arme-toi, punis-moi;
Viens déchirer ce cœur qui brûle encor pour toi.
Je me meurs.
(*Il tombe dans un fauteuil.*)

Un des officiers, Narbas, dit :

De ses sens il a perdu l'usage;
Il succombe à ses maux.

Maintenant je suppose que la passion d'Hérode eût produit beaucoup plus qu'une émotion momentanée, détruite à la fin de la scène même qui l'a fait naître; que pendant cinq actes il eût porté dans les cœurs cet intérêt qui s'accroît de scène en scène; je crois que la dernière, telle que Voltaire l'a faite, eût pu y mettre le comble.

HÉRODE, *revenant à lui.*
Quel funeste nuage
S'est répandu soudain sur mes esprits troublés!
D'un sombre et noir chagrin mes sens sont accablés.
D'où vient qu'on m'abandonne au trouble qui me gêne?
Je ne vois point ma sœur, je ne vois point la reine.
Vous pleurez, vous n'osez vous approcher de moi!
Triste Jérusalem, tu fuis devant ton roi!
Qu'ai-je donc fait? pourquoi suis-je en horreur au monde?
Qui me délivrera de ma douleur profonde?
Par qui ce long tourment sera-t-il adouci?
Qu'on cherche Mariamne et qu'on l'amène ici.
NARBAS.
Mariamne, seigneur?
HÉRODE.
Oui : je sens que sa vue
Va rendre un calme heureux à mon âme éperdue.
Toujours devant ses yeux, que j'aime et que je crains,
Mon cœur est moins troublé, mes jours sont plus sereins.
Déjà même à son nom mes douleurs s'affaiblissent,
Déjà de mon chagrin les ombres s'éclaircissent.
Qu'elle vienne.
NARBAS.
Seigneur...
HÉRODE.
Je veux la voir.
NARBAS.
Hélas!
Avez-vous pu, seigneur, oublier son trépas?
HÉRODE.
Cruel, que dites-vous?

Et il revient à la fois à la raison et au désespoir. Il me semble que cet oubli de soi-même, qui ne donne à l'infortune un moment de calme que pour la rendre ensuite plus à plaindre, est d'un effet théâtral; mais il suffit qu'on l'ait imaginé une fois pour qu'il ne soit plus permis d'employer le même moyen; car où serait le mérite de s'en servir une seconde fois? On sent qu'il est trop aisé de faire délirer un personnage; et l'idée de faire du délire une beauté ne peut être louable que dans celui qui l'a conçue le premier.

Une particularité qui distingue la tragédie de *Mariamne*, c'est qu'une des pièces les mieux écrites ne se trouve plus que dans les variantes de la dernière édition, où elle est imprimée telle qu'elle fut jouée à la première représentation. Elle n'a été récitée qu'une fois au théâtre, et par conséquent elle est assez peu connue pour qu'il ne soit pas hors de propos de la rappeler ici. Mais auparavant écoutons l'auteur, et les raisons qu'il a eues de la supprimer.

« Je ménageai une entrevue entre Hérode et Varus, dans laquelle je fis parler ce préteur avec la hauteur *qu'on s'imagine* que les Romains affectaient avec les rois.... *Cette entrevue* rendit *Hérode* méprisable. »

Il conclut que ce prince ne devait point voir du tout Varus.

« Si *Varus*, dit-il, parle à ce prince avec hauteur et avec colère, il l'humilie, et il ne faut point avilir un personnage qui doit intéresser. S'il lui parle avec politesse, ce n'est qu'une scène de compliments, qui serait d'autant plus froide qu'elle serait inutile. »

Ces raisons sont fondées sur une exacte connaissance du théâtre. Telle est la grandeur romaine, que tout paraît petit devant elle : il convient donc de ne mettre en scène avec les Romains un personnage principal que lorsqu'il peut les haïr et les braver impunément, comme Nicomède, comme Pharasmane. Deux de nos grands tragiques ont échoué au même écueil dans un sujet qui les séduisit tous les deux, dans *Sophonisbe*, où le héros de la pièce, Massinisse, est inévitablement avili devant Scipion; ce qui rend le sujet impraticable.

Voltaire eut donc raison de supprimer la scène d'Hérode avec Varus. Mais quand il parle de *cette hauteur qu'on s'imagine que les Romains affectaient avec les rois*, sans doute il ne prétend s'inscrire en faux que contre l'*affectation* de cette hauteur, telle qu'on l'a reprochée quelquefois à Corneille;

[1] Dans une des pièces les plus absurdes de Shakespeare, *le Roi Lear*.

et il est bien vrai que toute *affectation* est l'opposé de la grandeur, car on n'affecte que ce qu'on n'a pas ou ce qu'on n'est pas en effet. La hauteur des Romains était réelle : elle tenait à une véritable supériorité, celle du caractère national et politique, du gouvernement et de la discipline. Mais c'est précisément parce qu'ils étaient grands, que cette grandeur s'énonçait toujours avec simplicité. Ils dictaient des lois, parce qu'ils le pouvaient, mais sans arrogance, sans injure, sans mépris; et ce n'était pas seulement en eux un sentiment juste de la grandeur, c'était aussi une politique très-habile. Ils ne renonçaient pas à se faire un ami utile de celui même qu'ils auraient convaincu d'être un ennemi impuissant, et ils savaient que la haine est irréconciliable dans le cœur du faible qu'on a eu la lâcheté d'humilier. Aussi recueillaient-ils le fruit de cette haute sagesse. Ils reçurent en tout temps les plus grands services des rois dont ils avaient honoré le mérite et ménagé l'amitié, et cette amitié fut à l'épreuve des conjonctures les plus critiques. A l'égard d'Hérode en particulier, il était d'autant plus naturel que le préteur Varus le traitât avec la *hauteur romaine*, que cet Arabe usurpateur ne tenait sa couronne uniquement que de la protection d'Auguste, qui estimait ses talents, et qui méprisait ses vices. On voit, dans l'histoire, qu'au fond la royauté d'Hérode était une espèce de magistrature très-dépendante et très-subordonnée. Le seul nom de César était tout dans la Judée, comme ailleurs; et peu de temps après Hérode, tout le pays fut réduit en province romaine. Venons maintenant à cette scène où Voltaire, quoi qu'il en dise, a fait parler un Romain comme il devait parler :

HÉRODE.

Avant que sur mon front je mette la couronne
Que m'ôta la fortune, et que César me donne,
Je viens en rendre hommage au héros dont la voix,
De Rome en ma faveur a fait pencher le choix.
De vos lettres, seigneur, les heureux témoignages,
D'Auguste et du sénat m'ont gagné les suffrages,
Et pour premier tribut j'apporte à vos genoux
Un sceptre que ma main n'eût point porté sans vous.
Je vous dois encor plus : vos soins, votre présence,
De mon peuple indocile ont dompté l'insolence.
Vos succès m'ont appris l'art de le gouverner;
Et m'instruire était plus que de me couronner.
Sur vos derniers bienfaits excusez mon silence :
Je sais ce qu'en ces lieux a fait votre prudence,
Et trop plein de mon trouble et de mon *repentir* [1],
Je ne puis à vos yeux que me taire et *souffrir*.

VARUS.

Puisqu'aux yeux du sénat vous avez trouvé grâce,
Sur le trône aujourd'hui reprenez votre place.
Régnez : César le veut. Je remets en vos mains
L'autorité qu'aux rois permettent les Romains.
J'ose espérer de vous qu'un règne heureux et juste
Justifira mes soins, et les bontés d'Auguste.
Je ne me flatte pas de savoir enseigner
A des rois tels que vous le grand art de régner :
On vous a vu longtemps, dans la paix, dans la guerre,
En donner des leçons au reste de la terre;
Votre gloire, en un mot, ne peut aller plus loin.
Mais il est des vertus dont vous avez besoin :
Voici le temps surtout que, sur ce qui vous touche,
L'austère vérité doit passer par ma bouche,
D'autant plus qu'entouré de flatteurs assidus,
Puisque vous êtes roi, vous ne l'entendrez plus.
On vous a vu longtemps, respecté dans l'Asie,
Régner avec éclat, mais avec barbarie,
Craint de tous vos sujets, admiré, mais haï,
Et par vos flatteurs même à regret obéi.
Jaloux d'une grandeur avec peine achetée,
Du sang de vos parents vous l'avez cimentée.
Je ne dis rien de plus : mais vous devez songer
Qu'il est des attentats que César peut venger;
Qu'il n'a point en vos mains mis son pouvoir suprême
Pour régner en tyran sur un peuple qu'il aime;
Et que du haut du trône un prince, en ses États,
Est comptable aux Romains du moindre de ses pas.
Croyez-moi, la Judée est lasse de supplices :
Vous en fûtes l'effroi, soyez-en les délices.
Vous connaissez le peuple : on le change en un jour;
Il prodigue aisément sa haine et son amour;
Si la rigueur l'aigrit, la clémence l'attire.
Enfin, souvenez-vous, en reprenant l'empire,
Que Rome à l'esclavage a pu vous destiner,
Et du moins apprenez de Rome à pardonner.

HÉRODE.

Oui, seigneur, il est vrai que les destins sévères
M'ont souvent arraché des rigueurs nécessaires.
Souvent, vous le savez, l'intérêt des États
Dédaigne la justice, *et veut des attentats* [1].
Rome, que l'univers avec frayeur contemple,
Rome, dont vous voulez que je suive l'exemple,
Aux rois qu'elle gouverne a pris soin d'enseigner
Comme il faut qu'on la craigne, et comme il faut régner.
De ses proscriptions nous gardons la mémoire :
César même, César, au comble de la gloire,
N'eût point vu l'univers à ses pieds prosterné,
Si sa bonté facile eût toujours pardonné.
Ce peuple de rivaux, d'ennemis et de traîtres,
Ne pouvait....

VARUS.

Arrêtez, et respectez vos maîtres :
Ne leur reprochez point ce qu'ils ont réparé;
Et, du sceptre aujourd'hui par leurs mains honoré,
Sans rechercher en eux cet exemple funeste,
Imitez leurs vertus, oubliez tout le reste.
Sur votre trône assis, ne vous souvenez plus
Que des biens que sur vous leurs mains ont répandus.
Gouvernez en bon roi, si vous voulez leur plaire.
Commencez par chasser ce flatteur mercenaire
Qui, du masque imposant d'une feinte bonté,
Cache un cœur ténébreux par le crime infecté.
C'est lui qui le premier écarta de son maître
Des cœurs infortunés qui vous cherchaient peut-être.
Le pouvoir odieux dont il est revêtu
A fait fuir devant vous la timide vertu :
Il marche accompagné de délateurs perfides,
Qui, des tristes Hébreux inquisiteurs avides,
Par cent rapports honteux, par cent détours *abjects*,
Trafiquent avec lui du sang de vos *sujets* [2].
Cessez, n'honorez plus leurs bouches criminelles
D'un prix que vous devez à des sujets fidèles.
De tous ces délateurs le secours tant vanté
Fait la honte du trône et non sa sûreté.
Pour Salome, seigneur, vous devez la connaître,
Et si vous aimez tant à gouverner en maître,
Confiez à des cœurs plus fidèles pour vous

[1] Mauvaises rimes.

[1] Oui, dans les tyrans.
[2] Rime insuffisante.

Ce pouvoir souverain dont vous êtes jaloux.
Après cela, seigneur, je n'ai rien à vous dire :
Reprenez désormais les rênes de l'empire;
De Tyr à Samarie allez donner la loi.
Je vous parle en Romain, songez à vivre en roi.

Cette scène annonçait l'auteur de *Brutus*, de *la Mort de César*, de *Rome sauvée*. Un des mérites qu'il y faut observer, c'est qu'Hérode y est à peu près ce qu'il peut être. Il conserve une sorte de dignité jusque dans ses soumissions politiques, et la tournure ironique de sa réponse, quand il rappelle les proscriptions des Romains, est ménagée avec art. Il est là tel qu'il se vante d'avoir été dans Rome, lorsque, dans la scène suivante, qui n'est aussi que dans les variantes de la pièce, il rend compte de la conduite qu'il a tenue pour plaire à César.

Tu vois ce qu'il m'en coûte, et sans doute on peut croire
Que le joug des Romains *offense assez* ma gloire.
Mais je règne à ce prix : leur orgueil fastueux
Se plaît à voir les rois s'abaisser devant eux.
Leurs dédaigneuses mains jamais ne nous couronnent
Que pour mieux avilir les sceptres qu'ils nous donnent,
Pour avoir des sujets qu'ils nomment souverains,
Et sur des fronts sacrés signaler leurs dédains.
Il m'a fallu dans Rome, avec ignominie,
Oublier cet éclat tant vanté dans l'Asie.
Tel qu'un vil courtisan, dans la foule jeté,
J'allais des affranchis caresser la fierté;
J'attendais leurs moments, je briguais leurs suffrages;
Tandis qu'accoutumés à de pareils hommages,
Au milieu de vingt rois à leur cour assidus,
A peine ils remarquaient un monarque de plus.
Je vis César enfin; je sus que son courage
Méprisait tous ces rois qui briguaient l'esclavage.
Je changeai ma conduite : une noble fierté
De mon rang avec lui soutint la dignité;
Je fus grand sans audace, et soumis sans bassesse.
César m'en estima; j'en acquis sa *tendresse;*
Et bientôt dans sa cour, appelé par son choix,
Je marchai distingué dans la foule des rois.
Ainsi, selon les temps, il faut qu'avec souplesse
Mon courage docile, ou s'élève, ou s'abaisse.
Je sais dissimuler, me venger, et souffrir;
Tantôt parler en maître, et tantôt obéir.
Ainsi j'ai subjugué Solime et l'Idumée;
Ainsi j'ai fléchi Rome à ma perte animée;
Et toujours enchaînant la fortune à mon char
J'étais ami d'Antoine, et le suis de César.

Il n'y a qu'un maître dans l'art d'écrire qui puisse rejeter de pareils morceaux dans les variantes, et il n'y a point d'écrivain qui ne pût s'en faire honneur.

OBSERVATIONS SUR LE STYLE DE MARIAMNE.

1. Jusques à son retour est *du moins* affermie.
. . . .
Madame, il était temps que *du moins* ma présence...

Deux fois *du moins* en quatre vers, surtout au commencement d'une pièce, c'est un défaut d'attention d'autant plus singulier, que c'est en revoyant ces premiers vers que l'auteur a commis cette faute, qui d'abord n'y était pas.

2. Le fer encor sanglant *et que vous excitiez*,
Était levé sur elle, et tombait à ses pieds....

Il était d'autant plus nécessaire de corriger le dernier hémistiche, que le second vers est fort beau.

3. La jalousie *éclaire*, et l'amour se décèle....

Éclaire, sans régime, est inélégant, et ce vers est faible. La même faiblesse de style se fait remarquer dans ces deux vers qu'on trouve un peu plus bas :

Phérore fut chargé du *ministère affreux*
D'immoler cet objet de *ses horribles feux*.

La ressemblance des deux hémistiches en épithètes, et le mot *affreux*, répété trois fois en peu de vers, prouvent que l'auteur ne soigna pas assez les derniers changements qu'il fit à cette pièce.

4. J'ai veillé sur des jours *si chers, si déplorables*...
. . . .
Tout hymen à mes yeux est *horrible et funeste*....

Toujours trop d'épithètes, et *funeste* est moins fort qu'*horrible*, ce qui est encore un défaut.

5. . . . . *Pense encor maintenir*
Le pouvoir emprunté qu'ils *veut retenir*.

Même défaut que ci-dessus : pléonasmes et chevilles.

6. Pour adoucir les traits par vous-même *portés*.

Termes impropres. On *porte* des coups, et non pas des *traits*.

7. Je vois qu'il est des temps où tout effort humain
Tombe sous l'infortune et *se débat* en vain,
Où la prudence échoue, où l'art nuit à *soi-même;*
Et je sens ce pouvoir invincible et suprême,
Qui se joue à son gré, dans nos climats *voisins*,
De leurs sables mouvants, comme de nos destins.

Ces vers réunissent toutes les sortes de fautes. Un *effort* ne peut ni *tomber* ni *se débattre*. *Soi-même* ne peut s'employer que dans un sens indéfini, à moins d'y joindre le *se*, qui rend le verbe réciproque, *où l'art se nuit à soi-même*. *Voisins* est une cheville très-vicieuse : et quel rapport entre les destinées de Salome et les *sables mouvants* de l'Arabie? en général, tous ces changements faits en 1762 se sentent trop de la faiblesse de l'âge, et ne pouvaient pas réparer le vice du sujet, quand même ils auraient été meilleurs.

Malheureux qui *n'attend son bonheur que du temps*.

C'est encore un vers d'une dureté choquante. Il n'est jamais permis de faire rimer ainsi les deux hémistiches.

8. Je vais me présenter aux *rois des souverains*.

Mauvaise expression. On trouve dans *Rome sauvée*, *les souverains des rois*, en parlant de ces

mêmes Romains, et cela est beaucoup meilleur, parce que le mot de *souveraineté* emporte une idée de suprématie plus étendue que celui de *royauté*.

9. En me rendant *plus craint*, m'a fait plus misérable.

Ce participe est placé dans cette phrase plus mal encore pour la construction que pour l'oreille. On dirait bien *ma rigueur me rendant plus à craindre*, mais non pas *plus craint*. On doit en sentir aisément les raisons : c'est que *craint* est un participe, et non pas un adjectif, et que rendre ne peut régir qu'un adjectif.

10. Madame, *en se vengeant*, le roi *va vous venger*.

Vers chargé de consonnances.

11. Loin de ces tristes lieux, témoins *de votre outrage*....

Hémistiche dur.

12. Son mépris pour ma race, et ses *altiers murmures*.

Altier est du nombre de ces épithètes qui ne se placent point indifféremment avant ou après le substantif. On dirait bien ce *prince altier*, cette *femme altière*, et non pas cet *altier prince*, cette *altière femme*. C'est au goût à faire cette distinction en consultant l'oreille et l'usage, seules règles en pareil cas.

13. Mais parlez, défendez votre indigne *retraite*.

Terme impropre : votre *fuite* était ici le mot nécessaire.

14. Que ton crime et le mien soient *noyés* dans mes larmes.

Mauvaise expression.

15. . . . . Eh bien! je vais *remplir ta haine*....

Impropriété de terme que l'on retrouve ailleurs. L'auteur a souvent abusé de ce mot *remplir*. On satisfait, on assouvit la haine, on ne la *remplit* pas.

16. Et du moins à demi mon bras vous a *vengé*.

C'est un solécisme. La grammaire exige qu'en parlant à une femme, on dise mon bras vous a *vengée*. C'est une règle sans exception, et ces sortes de fautes sont sans excuse, parce qu'il n'y a ici, ni licence poétique, ni hardiesse de style, ni aucune des raisons qui autorisent quelquefois à sacrifier la grammaire à la poésie. Voltaire a commis plusieurs fois cette même faute.

SECTION III. — *Brutus*.

Un séjour de plusieurs années que Voltaire fit en Angleterre, depuis 1726 jusqu'en 1729, et une étude approfondie de la littérature anglaise alors presque inconnue en France, durent avoir une influence très-marquée sur un génie que la liberté de penser devait développer, sur une imagination prompte à saisir de nouveaux objets, sur un esprit avide de tout ce qui pouvait l'enrichir. Quatre tragédies qu'il donna successivement depuis son retour, *Brutus*, *Ériphile*, *Zaïre*, et *la Mort de César*, se sentaient plus ou moins du sol étranger qui en avait porté le premier germe. C'est même en Angleterre qu'il commença *Brutus*; et peut-être ne fallait-il rien moins que le spectacle et la société d'un peuple libre pour imprimer toute l'austérité des idées républicaines à un esprit rempli jusque-là de toutes les séductions de la régence, et que rien n'avait encore averti de penser fortement. C'est chez les Anglais qu'il apprit à se pénétrer de cet enthousiasme patriotique, de cette haine pour le pouvoir arbitraire, de cet amour de la liberté légale, qui devaient former le caractère de Brutus, et balancer dans son fils les passions de la jeunesse. Aussi ces deux personnages sont dessinés avec la même vigueur, quoique la couleur en soit bien différente. Titus n'est pas seulement républicain; il aime Tullie avec toute la vivacité de son âge; il est fier de sa gloire et de ses exploits, blessé de n'en avoir pas reçu le prix et d'avoir brigué vainement le consulat. Arons et Messala, l'un ambassadeur de Porsenna près des Romains, l'autre chef d'une conspiration pour remettre Tarquin sur le trône, sont distingués par des nuances très-diverses, quoique ayant les mêmes vues et les mêmes intérêts. Arons est plus souple, plus insinuant, plus adroit : c'est un ministre qui sert son maître. Messala mêle à sa politique une fureur sombre, une fermeté déterminée : c'est un conjuré qui risque tout pour un grand dessein. Il hait Brutus et la démocratie beaucoup plus qu'il n'aime Tarquin; il veut faire une révolution ou périr : ce sont ses passions qui le meuvent, et non pas les intérêts d'autrui. Arons intrigue, et Messala conspire : la différence est grande, et le poëte l'a conservée. Tullie, fille de Tarquin, est la partie faible de cette pièce, et malheureusement la faiblesse du personnage se répand sur toute l'intrigue, parce qu'il se trouve que ce personnage, secondaire en lui-même, est le principal instrument d'une entreprise dont il n'est pas le premier mobile. Les ressorts sont dans la main d'Arons, et l'amour de Tullie pour Titus, amour qui est le nœud de la pièce, n'est qu'un moyen subordonné à la politique de l'ambassadeur. De cette première combinaison naissent tous les défauts qui jettent de la langueur dans le plan et la conduite de cette tragédie : elle montrait un progrès plus frappant dans la conception des caractères, mais non pas encore

le talent le plus essentiel de tous au théâtre, celui d'embrasser puissamment un sujet. Ce talent consiste surtout dans l'art de contre-balancer par des forces à peu près égales les principaux moyens de l'action, en sorte que l'équilibre subsiste jusqu'à ce que le cours des événements fasse un poids qui entraîne et précipite le dénoûment. Un instant d'attention sur la marche de la pièce fera voir clairement que cet équilibre manque dans *Brutus*.

L'ouverture de la scène est majestueuse : c'est le sénat romain assemblé et présidé par Brutus, délibérant si l'on recevra le député du roi d'Étrurie, Porsenna, qui assiége Rome, où il veut rétablir Tarquin détrôné. Dans cette délibération, dans la scène où l'ambassadeur Arons est introduit au sénat, dans les réponses de Brutus aux discours et aux demandes de ce même Arons, dans les serments prononcés sur l'autel de Mars, enfin dans tout le premier acte, regardé avec raison comme un chef-d'œuvre, respire cette première énergie d'une république naissante, ce sentiment de la liberté, si puissant quand il est éclairé, si cher quand son objet est réel, si respectable quand il est le résultat d'un vœu général; enfin cet enthousiasme qu'inspire la nécessité de combattre pour défendre ce que l'on vient d'acquérir. Tous ces objets, faits pour exalter l'âme, et relevés par un style dont Corneille seul avait donné le modèle, sont la première impression qui s'empare des spectateurs, et qui les transporte dans le sanctuaire de la liberté; car Rome l'était alors en effet. Arons lui-même ajoute à cette expression, dans la dernière scène du premier acte, par le respect qu'il témoigne pour le caractère de ces nouveaux républicains, par les alarmes qu'il en conçoit pour tous les peuples d'Italie. Cette impression va croissant encore dans la scène du second acte entre Titus et Arons, où ce jeune homme, tout amoureux qu'il est de Tullie, parle au fils de Brutus, en Romain : lui-même rougit de son amour, comme d'une faiblesse honteuse. Messala, peu auparavant, a dit de lui :

> Parmi les passions dont il est agité,
> Sa plus grande fureur est pour la liberté.

La scène qui termine le second acte, celle où Brutus montre devant Messala cette joie paternelle et patriotique, d'être le vengeur de Rome, et d'avoir un fils qui en est l'espérance, renouvelle et fortifie de plus en plus cette même impression dont tous les cœurs sont remplis. Voilà donc une grande force établie par le poëte : quelle sera celle qu'il va lui opposer pour former le nœud de l'intrigue? C'est l'amour du fils de Brutus pour une fille de Tarquin. Mais ce contre-poids est-il en proportion avec tout ce qui a précédé? Quelle est cette Tullie? On ne la connaît pas encore; on ne sait pas si elle partage cet amour; elle ne paraît qu'à la moitié du troisième acte; on ignore quel est son caractère, jusqu'où peut aller son ascendant sur Titus, à quel point on peut s'intéresser à elle et à cet amour qu'elle a fait naître. Cet amour ne paraît pas encore très-puissant sur le cœur de Titus; il a jusqu'ici parlé bien plus en Romain qu'en amant. Enfin, Tullie paraît uniquement pour recevoir une lettre de son père, qui, informé par son agent de l'amour de Titus pour sa fille, promise d'abord au roi de Ligurie, lui écrit que, si Titus veut le servir, si elle peut l'y engager, Titus sera son époux. Elle s'écrie alors :

> Éclatez, mon amour, ainsi que ma vertu;
> La gloire, la raison, le devoir, tout l'ordonne, etc.

Oui, mais pour le théâtre c'est trop tard que cet *amour éclate*; il devait *éclater* avant que *la gloire, la raison et le devoir l'ordonnassent*. Une jeune fille ingénue et docile, qui arrive si tard pour nous entretenir de cet amour qu'elle ne se permet de montrer que parce que la politique d'un ministre lui en fait donner l'ordre par son père, n'est pas un rôle assez prononcé pour balancer en nous tout cet appareil de grandeur républicaine qui nous a rendus Romains pendant deux actes. Voltaire dit dans son épître dédicatoire au lord Bolingbroke :

> « *Des amis* m'exhortaient à donner à la jeune Tullie un *caractère de tendresse et d'innocence*, parce que, si j'en avais fait une héroïne altière qui n'eût parlé à Titus que comme à un sujet qui devait servir son prince, alors Titus aurait été avili, et l'ambassadeur eût été inutile. »

Il me semble qu'on lui donnait un fort mauvais conseil : un caractère aussi faible que celui de Tullie est une véritable disparate à côté du consul Brutus et d'un Romain tel que Titus. Cette jeune princesse, qui n'a pour armes que des soupirs et des pleurs contre ce colosse imposant de Rome et de la liberté, ne semble faite que pour efféminer une production mâle et vigoureuse, et non pour en soutenir les ressorts. Sans doute il ne fallait pas qu'elle parlât à son amant comme à un *sujet de Tarquin*, mais il fallait qu'elle parlât comme une femme sûre de son ascendant et de ses droits, comme une princesse, fille d'un roi détrôné; que son caractère, fondé dès le premier acte, nous fît partager ses intérêts, ses desseins, ses espérances, son ambition, sa vengeance; qu'il justifiât la passion de Titus, et nous parût digne d'entrer en comparaison avec les devoirs et les honneurs que dans la suite de la pièce

il doit lui sacrifier. En un mot, ce devait être un personnage à peu près tel que l'Émilie de *Cinna*, dont la passion noble et fière est d'accord avec le ton de l'ouvrage. Corneille a souvent mal à propos placé l'amour dans ses pièces, et ne lui a pas donné le langage qui lui est propre; mais dans *Cinna* il a su donner à Émilie l'espèce d'amour qui est propre au sujet. S'il ne produit pas l'attendrissement, comme je l'ai remarqué ailleurs, c'est qu'il ne devait pas le produire dans une pièce qui tend à un effet d'une autre nature; mais il soutient l'intrigue comme il devait la soutenir, jusqu'au moment où la clémence d'Auguste doit faire couler les larmes de l'admiration; il agit sur l'âme de Cinna aussi puissamment qu'il doit agir : et si le rôle de celui-ci était aussi bien conçu que celui d'Émilie, il y aurait peu de reproches à faire à cet admirable ouvrage.

A cette disproportion de moyens qui fait languir l'intrigue de *Brutus* pendant le second, le troisième et le quatrième acte, se joint une sorte d'uniformité qui en est la suite, car, dans la composition dramatique, les défauts naissent des défauts, comme les beautés naissent des beautés. Les deux scènes entre Titus et Tullie n'ont de progression, d'un acte à l'autre, que dans le dialogue; et Voltaire nous a dit lui-même, d'après l'exemple des maîtres, qu'il en fallait une dans l'action, qui, dans chaque scène principale, doit avancer vers le dénoûment. La situation des deux amants est absolument la même dans ces deux scènes, et l'action n'a pas fait un pas. Les mêmes irrésolutions règnent dans les scènes entre Titus et Messala, et il n'y a pas plus de progrès, parce que le personnage de Tullie, qui n'est qu'un instrument passif dans les mains de la politique, n'est pas capable de produire aucune révolution. Aussi ai-je remarqué qu'au théâtre le troisième et le quatrième acte ne semblent se réchauffer que dans les deux scènes où Brutus ramène un moment l'intérêt patriotique et paternel. Heureusement cet intérêt domine seul dans le cinquième acte, où l'on retrouve toute la grandeur qui caractérise le premier, avec le pathétique que produisent les combats de la nature et de la patrie dans un homme tel que Brutus. C'est la beauté de ce cinquième acte qui a surtout contribué à soutenir sur la scène cette tragédie; mais en total, c'est une de celles de l'auteur qui depuis cinquante ans a le moins de vogue au théâtre, et *Brutus* est aujourd'hui, comme dans sa nouveauté, plus admiré que suivi. L'auteur, qui a toujours su se juger lui-même, se faisait dire par la Critique, dans les premières éditions du *Temple du Goût :*

> Donnez plus d'intrigue à *Brutus*,
> Plus de vraisemblance à *Zaïre*.

Les derniers éditeurs de ses OEuvres disent qu'il retrancha ces deux vers,

> « parce qu'ils étaient moins l'expression de son jugement, qu'un sacrifice qu'il faisait à l'opinion publique du moment. »

Je crois qu'ils ont raison pour *Zaïre*, qui ne me paraît point pécher contre la vraisemblance, comme j'espère le prouver incessamment; mais à l'égard de *Brutus*, il me semble que la Critique et Voltaire avaient raison, et que l'expérience du théâtre et l'opinion de tous les connaisseurs ont achevé de le démontrer. En effet, quelle autre cause peut-il y avoir pour que cet ouvrage, rempli de beautés sublimes, et, de tous ceux de l'auteur, le plus fortement écrit, ait toujours eu moins de succès aux représentations que la plupart de ses autres pièces? Serait-ce parce que c'est un sujet républicain? Mais *Cinna* et *les Horaces* sont des sujets du même genre, et sont d'un bien plus grand effet que *Brutus*. Serait-ce l'atrocité du dénoûment? Cette raison peut y contribuer pour quelque chose, mais le dénoûment de *Mahomet*, où trois victimes innocentes sont immolées à l'ambition hypocrite d'un scélérat, n'est ni moins triste ni moins atroce; et *Mahomet* est une production bien autrement théâtrale que *Brutus*. En général, lorsqu'un drame ne fait qu'une médiocre impression sur la scène, le vice est ou dans le choix du sujet ou dans le plan, ou dans l'exécution. Sur l'exécution, il ne peut y avoir de doute; elle est d'un grand maître. Le sujet est vraiment tragique. Il faut donc qu'il y ait un vice dans le plan, et je crois l'avoir assez clairement montré dans la faiblesse de l'intrigue, qui tient principalement à celle du rôle de Tullie.

Voltaire a paru croire que, si ce rôle eût été d'une plus grande force, *Titus aurait été avili, et l'ambassadeur inutile*. C'est l'affaire du talent, de soutenir un personnage en présence d'un autre; et la situation respective de Tullie et de Titus n'est point du tout de celles où l'un des deux est nécessairement dégradé. A l'égard d'Arons, il n'eût pas été *inutile*, parce qu'il eût agi de concert avec Messala pour recueillir le fruit des séductions de Tullie; et quand même son rôle, secondaire par lui-même, eût perdu quelque chose, combien ce léger inconvénient eût-il été compensé par l'avantage de renforcer un rôle qui devait être capital, celui de Tullie! Enfin, ce qui achève de me persuader que les motifs de justification allégués par l'auteur de *Brutus* ne sont nullement fondés, c'est qu'il a retranché tout ce passage de sa préface dans les éditions de Genève; ce qui semble prouver que la réflexion et l'expérience l'avaient fait changer d'avis.

Une autre critique de la conduite de cette pièce,

mais bien moins motivée, est celle qui a été souvent répétée depuis une lettre de J. B. Rousseau, qui circula dans Paris quelque temps après l'impression de *Brutus*. Il y marque son étonnement de voir Brutus condamner son fils à la mort *pour une simple pensée qui serait à peine regardée comme une tentation chez les plus rigides casuistes*. Cette critique est outrée, quoiqu'elle ne soit pas tout à fait destituée de fondement. Pour l'apprécier avec exactitude, voyons comment s'exprime Titus, lorsqu'il a consenti, après de longs combats, à servir Tarquin et à livrer le poste où il commande. Tullie vient de le quitter, et il est seul.

Tu l'emportes, cruelle, et Rome est asservie :
Reviens régner sur elle, ainsi que sur ma vie.
Reviens, je vais me perdre ou vais te couronner :
Le plus grand des forfaits est de t'abandonner.
Qu'on cherche Messala : ma fougueuse imprudence
A de son amitié lassé la patience.
Maîtresse, amis, Romains, je perds tout en un jour.
(*à Messala qui entre.*)
Sers ma fureur enfin, sers mon fatal amour;
Viens, suis-moi.

MESSALA.

Commandez, tout est prêt : mes cohortes
Sont au mont Quirinal, et livreront les portes.
Tous nos braves amis vont jurer avec moi
De reconnaître en vous l'héritier de leur roi.
Ne perdez point de temps : déjà la nuit plus sombre
Voile nos grands desseins du secret de son ombre.

TITUS.

L'heure approche, Tullie en compte les moments,
Et Tarquin après tout eut mes premiers serments....
Le sort en est jeté.

Certainement il y a là une *pensée* et plus qu'une *tentation;* il y a là une résolution très-positivement énoncée, et d'après laquelle Messala est bien en droit d'inscrire le nom de Titus sur la liste des conjurés qu'Arons doit porter à Tarquin. Le complot étant découvert par un esclave, et Messala arrêté, Brutus trouve le nom de son fils sur la liste fatale avec celui de son frère Tibérinus : cependant il doute encore. Tibérinus se fait tuer plutôt que de se rendre. Le consul fait venir Titus devant lui.

TITUS

Seigneur, souffrez qu'un fils...

BRUTUS.

Arrête, téméraire!
De deux fils que j'aimais, les dieux m'avaient fait père;
J'ai perdu l'un.... Que dis-je? ah! malheureux Titus!
Parle : ai-je encore un fils?

TITUS.

Non, vous n'en avez plus.

BRUTUS.

Réponds donc à ton juge, opprobre de ma vie.
Avais-tu résolu d'opprimer ta patrie,
D'abandonner ton père au pouvoir absolu,
De trahir tes serments?

TITUS.

Je n'ai rien résolu.
Plein d'un mortel poison *dont l'horreur me dévore*,
Je m'ignorais moi-même, et je me cherche encore.
Mon cœur, encor surpris de son égarement,
Emporté loin de soi fut coupable un moment.
Ce moment m'a couvert d'une honte éternelle;
A mon pays que j'aime il m'a fait infidèle :
Mais ce moment passé, mes remords infinis
Ont égalé mon crime et vengé mon pays.

C'est ici qu'il y a un peu de vague et d'incertitude. On peut douter que Titus eût exécuté sa funeste résolution; et comme il n'y a d'autre preuve contre lui que son nom mis sur la liste de Messala, qui s'est donné la mort et qui n'a rien révélé; comme il s'agit de justifier aux yeux du spectateur un père qui condamne son propre fils, peut-être il eût été mieux de rendre la preuve du crime plus sensible, et de n'y pas laisser la moindre équivoque. Il eût suffi, par exemple, d'une promesse signée de Titus de livrer à Tarquin la porte Quirinale. Au reste cette démonstration rigoureuse n'était utile que pour le spectateur; car, pour un juge tel que Brutus, c'en est assez que la liste de Messala confirmée par l'aveu de Titus, qui déclare lui-même qu'il a *été coupable un moment*. Dans les principes de Brutus et dans la situation des Romains, c'est assez pour mériter la mort; et Titus n'a que trop raison quand il dit à son père :

Rome, qui vous contemple,
A besoin de ma perte, et veut un grand exemple.

Enfin le caractère des Romains à cette époque est si connu, l'arrêt de mort porté contre Titus est un fait si consacré dans l'histoire, que la pièce ne pouvait pas avoir un autre dénoûment : il est fait pour produire par lui-même la terreur et la pitié, et l'exécution en est sublime. Il fallait que le génie de l'auteur eût acquis bien de la force et bien de la maturité pour soutenir cette scène, tout autrement difficile à faire qu'aucune de celles qu'il avait déjà traitées, cette scène terrible où un père, un consul, Brutus, en un mot, doit envoyer son fils à la mort, et un fils tel que Titus, dont on a jusqu'à ce moment admiré les vertus et plaint la faiblesse. De pareilles scènes sont pour les connaisseurs l'épreuve et la mesure du grand talent : ce ne sont pas de ces situations heureuses et séduisantes où la médiocrité même peut se soutenir à la faveur de l'illusion du théâtre; ce sont de ces situations fortes et pénibles, où le poëte est obligé d'élever l'âme, s'il veut qu'on lui pardonne d'affliger la nature. C'est là que chaque mot doit porter coup, que le personnage doit être continuellement à la même hauteur pour nous y tenir avec lui. On ne lui passerait pas ce qu'il fait, si son langage n'était pas, comme sa conduite, au-dessus d'un homme ordinaire. Dès que Titus a dit que Brutus n'a plus de fils, le père disparaît entièrement pour faire place au consul : pas une plainte, pas la plus légère trace d'agitation. Brutus s'assied sur son tribunal :

Réponds donc à ton juge, opprobre de ma vie!

Mais quand Titus, après l'aveu de son crime, ajoute,

Prononcez mon arrêt. Rome, qui vous contemple,
A besoin de ma perte, et veut un grand exemple.
Par mon juste supplice il faut épouvanter
Les Romains, s'il en est qui puissent m'imiter.
Ma mort servira Rome autant qu'eût fait ma vie;
Et ce sang, en tout temps utile à sa patrie,
Dont je n'ai qu'aujourd'hui souillé la pureté,
N'aura coulé jamais que pour la liberté;

alors Brutus s'étonne de retrouver encore dans son fils criminel les sentiments d'un Romain; il s'étonne de ce mélange de grandeur et de faiblesse; il semble ne pas s'occuper de l'arrêt qui est déjà prononcé dans son âme; il ne songe qu'au forfait, qu'il ne conçoit pas.

Quoi! tant de perfidie avec tant de courage!
De crimes, de vertus, quel horrible assemblage!
Quoi! sous ces lauriers même, et parmi ces drapeaux
Que ton sang à mes yeux rendait encor plus beaux!

Comme ce dernier vers est romain!

Quel démon t'inspira cette horrible inconstance?

TITUS.

Toutes les passions, la soif de la vengeance,
L'ambition, la haine, un instant de fureur....

Brutus, informé du pouvoir qu'avait sur Titus la fille de Tarquin, qui n'a prononcé, en se donnant la mort, que le nom de son amant, Brutus s'écrie :

Achève, malheureux!

TITUS.

Une plus grande erreur,
Un feu qui de mes sens est même encor le maître,
Qui fit tout mon forfait, qui l'augmente peut-être.
C'est trop vous offenser par cet aveu honteux,
Inutile pour Rome, indigne de nous deux.

Titus s'arrête là : et n'en dit pas davantage sur cet amour, dont tout autre eût fait son excuse; il n'ose pas même prononcer devant Brutus ce mot d'*amour;* il en rougit, et regarde comme un crime de plus d'avoir aimé la fille d'un tyran, la fille de Tarquin. Quel art dans cette réserve! Loin d'imiter cette réticence, un poëte vulgaire n'eût pas manqué de s'étendre sur le malheureux ascendant de cette passion; il eût étalé des lieux communs qui pouvaient n'être pas déplacés ailleurs, qui pouvaient même être éloquents. Mais quel lieu commun, même le plus beau, n'eût pas été une faute insupportable dans un pareil moment, dans une scène où Brutus est juge de son fils? Le poëte a senti, en homme habile, que, dans une situation semblable, Titus eût été trop petit devant Brutus, s'il n'eût pas été aussi Romain que lui, si l'amour ne lui eût paru alors ce qu'il est en présence des grands devoirs et des grands objets, une faiblesse indigne et avilissante. C'est dans ces occasions que les connaisseurs savent autant de gré à l'écrivain de ce qui n'est pas dans son ouvrage que de ce qu'il y a mis, parce que l'un marque autant de génie que l'autre. C'est là ce qui prouve la vérité de ce qu'a dit la Bruyère, que *les bons ouvrages sont aussi admirables par les choses qui n'y sont pas, que par celles qui s'y trouvent.*

Titus ne songe qu'à se relever de sa faute aux yeux de son père, et c'était la seule manière de maintenir dans cette scène l'équilibre théâtral.

Terminez mes forfaits, mon désespoir, ma vie :
Votre opprobre est le mien; mais si dans les combats
J'avais suivi la trace où m'ont conduit vos pas;
Si je vous imitai; si j'aimai ma patrie,
D'un remords assez grand si ma faute est suivie,
A cet infortuné daignez ouvrir les bras;
Dites du moins : Mon fils, Brutus ne te hait pas.
Ce mot seul, me rendant mes vertus et ma gloire,
De la honte où je suis défendra ma mémoire.
On dira que Titus, descendant chez les morts,
Eut un regard de vous pour prix de ses remords :
Que vous l'aimiez encore, et que, malgré son crime,
Votre fils dans la tombe emporta votre estime.

Son remords me l'arrache,

s'écrie Brutus; et voilà encore un de ces instants délicats où un poëte d'un goût moins sûr eût succombé à la tentation si prochaine de développer les combats que doit éprouver Brutus, qui ressent à la fois la joie de voir que son fils n'est pas indigne de lui, et l'affreuse nécessité de le condamner. Mais ces combats, cette situation, n'avaient rien de neuf au théâtre : on les avait vus dans la tragédie d'*Inès*, dans *Venceslas;* et *Brutus* ne devait pas leur ressembler. La même situation doit être différemment traitée, suivant la différence des caractères, et le vrai talent ne les confond pas. Brutus ne dit ici que deux mots :

O Rome! ô mon pays!

Et, tout ému qu'il est de ce qu'il vient d'entendre, il continue à être, avant tout, consul et juge : il prononce la terrible sentence :

Proculus... à la mort que l'on mène mon fils.

Mais enfin, après qu'il a satisfait Rome, rien ne l'empêche plus d'être père, du moins autant que peut l'être Brutus. Il descend de son tribunal, et tendant les bras à son fils :

Lève-toi, triste objet d'horreur et de tendresse;
Lève-toi, cher appui qu'espérait ma vieillesse;
Viens embrasser ton père : il t'a dû condamner;
Mais, s'il n'était Brutus, il t'allait pardonner.
Mes pleurs en te parlant, inondent ton visage;
Va, porte à ton supplice un plus mâle courage;
Va, ne t'attendris point, sois plus Romain que moi,
Et que Rome t'admire en se vengeant de toi.

Combien ces huit vers, si admirables dans leur énergique précision, sont supérieurs, même pour l'effet théâtral, à tout ce qu'aurait pu produire au-

paravant un développement plus étendu! Cette scène est courte, et l'impression en est profonde : le caractère de la situation et celui des personnages défendaient qu'elle fût plus longue : mais il n'y avait qu'un excellent esprit qui pût entendre cette défense. L'écrivain qui aurait cru ce qu'on croit communément aujourd'hui, en vers comme en prose, qu'on ne peut approfondir qu'en allongeant, aurait manqué cette scène. L'expression détaillée des combats de la nature, intéressante dans tout autre père, aurait été au-dessous d'un Brutus. Il doit les éprouver, ces combats, mais il ne doit les faire connaître que par des mots que lui seul peut prononcer :

Mais, s'il n'était Brutus, il l'allait pardonner.

Ce seul vers en dit plus qu'une scène entière d'agitations et de tourments, parce qu'il présente à l'imagination tout l'intérieur de Brutus, parce que tout autre père peut se livrer à sa douleur, et que lui seul doit laisser deviner la sienne. Les âmes fortes souffrent plus que d'autres, et se plaignent moins *. Et comment eût-il commencé par des plaintes, celui qui se permet si peu de discours avec son fils, même en l'envoyant au supplice; celui qui ne l'embrasse qu'après l'avoir condamné, qui ne pleure que dans ce seul instant, et se hâte d'exhorter son fils à être plus ferme que lui? Quel vers que celui-ci!

Va, ne t'attendris point, sois plus Romain que moi.

Le sublime de sentiment ne peut pas aller plus loin.

Tout le rôle de Brutus en est un modèle parfait. A peine son fils l'a-t-il quitté, que Proculus vient de la part du sénat :

Seigneur, tout le sénat, dans sa douleur sincère,
En frémissant du coup qui doit vous accabler...
BRUTUS.
Vous connaissez Brutus, et l'osez consoler!
Songez qu'on nous prépare une attaque nouvelle.
Rome seule a mes soins, mon cœur ne connaît qu'elle.
Allons; que les Romains, dans ces moments affreux,
Me tiennent lieu du fils que j'ai perdu pour eux;
Que je finisse au moins ma déplorable vie,
Comme il eût dû mourir, en vengeant la patrie.
UN SÉNATEUR, *qui a été témoin de l'exécution, se présente.*
Seigneur...
BRUTUS.
Mon fils n'est plus?
LE SÉNATEUR.
C'en est fait, et mes yeux...
BRUTUS.
Rome est libre, il suffit.... Rendons grâces aux dieux.

Rendons grâces aux dieux! Et la tête de son fils, et de quel fils! vient de tomber sous la hache des licteurs! Tout ce que la vertu romaine a de terrible et de féroce est contenu dans cet hémistiche qui fait frémir.

* *Curæ leves loquuntur, ingentes stupent.*
(SENEC. *Hipp.* act. II, sc. V.)

Dans tout ce qui précède la condamnation de Titus, depuis le moment où il est accusé, Brutus la fait pressentir à chaque parole qui lui échappe, de manière qu'on y distingue toujours l'accent de la nature avec celui du patriotisme, et que ce dernier est toujours le plus fort.

VALÉRIUS.
Du sénat la volonté suprême
Est que sur votre fils vous prononciez vous-même.
BRUTUS.
Moi!
VALÉRIUS.
Vous seul.
BRUTUS.
Et du reste en a-t-il ordonné?
VALÉRIUS.
Des conjurés, seigneur, le reste est condamné :
Au moment où je parle, ils ont vécu peut-être.
BRUTUS.
Et du sort de mon fils le sénat me rend maître?
VALÉRIUS.
Il croit à vos vertus devoir ce rare honneur.
BRUTUS.
O patrie!

Ce mot, le seul que prononce Brutus, annonce l'arrêt de mort de Titus. Mais est-il possible de n'y pas reconnaître en même temps le gémissement d'un cœur paternel?

VALÉRIUS.
Au sénat que dirai-je, seigneur?
BRUTUS.
Que Brutus voit le prix de cette grâce insigne;
Qu'il ne la cherchait pas, mais qu'il s'en rendra digne.

Ces deux vers serrent le cœur. Oh! qu'il faut faire cas des écrivains qui savent que, dans certaines circonstances, la sobriété de paroles est la véritable éloquence! Proculus veut lui faire entendre qu'il ne tiendra qu'à lui de sauver Titus, que le sénat même ne blâmera pas cette indulgence :

Le sénat indulgent vous remet ses destins :
Ses jours sont assurés, puisqu'ils sont dans vos mains;
Vous saurez à l'État conserver ce grand homme;
Vous êtes père enfin.
BRUTUS.
Je suis consul de Rome.

Quand il jette le premier coup d'œil sur la liste des conjurés, et qu'il aperçoit d'abord le nom de Tibérinus, il ne peut se défendre d'un premier mouvement de surprise et de consternation.

Me trompez-vous, mes yeux? O jours abominables!
O père infortuné! Tibérinus! mon fils!

Mais il se rappelle aussitôt qu'il est consul et au milieu des sénateurs; et, comme s'il ne lui eût pas été permis d'avoir d'autres sentiments et d'autres soins que ceux d'un citoyen et d'un magistrat, il y revient tout à coup :

Sénateurs, pardonnez.... Le perfide est-il pris?

C'est avec ces traits que l'on marque un grand caractère. Celui de Brutus est de la même force

depuis le commencement de la pièce jusqu'à la fin, dans les scènes qui ouvrent un libre champ à l'éloquence consulaire et aux épanchements d'une âme à la fois romaine et paternelle, comme dans celles que nous venons de voir, où cette âme, profondément blessée, ne laisse guère échapper que quelques paroles détachées, qui expriment fortement le devoir, et laissent entrevoir ce qu'il coûte.

Depuis *la Mort de Pompée*, le début d'aucune tragédie n'avait eu la pompe et la dignité du premier acte de *Brutus* :

Destructeurs des tyrans, vous qui n'avez pour rois
Que les dieux de Numa, vos vertus et nos lois,
Enfin notre ennemi commence à nous connaître.
Ce superbe Toscan, qui ne parlait qu'en maître,
Porsenna, de Tarquin ce formidable appui,
Ce tyran protecteur d'un tyran comme lui,
Qui couvre de son camp les rivages du Tibre,
Respecte le sénat, et craint un peuple libre;
Aujourd'hui devant vous abaissant sa hauteur,
Il demande à traiter par un ambassadeur.
Arons, qu'il nous députe, en ce moment s'avance :
Aux sénateurs de Rome il demande audience;
Il attend dans ce temple, et c'est à vous de voir
S'il le faut refuser, s'il le faut recevoir.

On peut observer que ce morceau, excepté les deux premiers vers, ne diffère de la prose noble que par l'harmonie du vers alexandrin, et c'est pour cela qu'il est parfait. Il y a, dans quelques personnages que l'histoire fournit au théâtre, une vigueur mâle, une austérité de caractère qui exclut certains ornements du style. On aurait tort d'en conclure que tout ornement est une petitesse; ils sont en général un mérite et une beauté dès qu'ils sont à leur place. Il faut en conclure seulement que la première beauté et le premier mérite, c'est l'observation des convenances. Voltaire, qui les connaissait, donne très-rarement à Brutus un langage figuré : ce qui domine dans ce rôle, c'est l'élévation des pensées, et la force des sentiments; et le peu de figures qu'on y remarque est adapté à la simplicité énergique du ton dominant, hors un seul endroit dont je parlerai tout à l'heure.

Valérius est d'avis que l'on refuse audience à l'envoyé de Porsenna, et c'est une occasion pour l'auteur de développer les maximes que la politique romaine suivit constamment jusqu'à la chute de la république.

. . . . Rome ne traite plus
Avec ses ennemis que quand ils sont vaincus.
. . . .
Que Tarquin satisfasse aux ordres du sénat;
Exilé par nos lois, qu'il sorte de l'État;
De son coupable aspect qu'il purge nos frontières,
Et nous pourrons ensuite écouter ses prières.

C'est la réponse que fit le sénat à Pyrrhus, lorsque, après deux victoires, il proposait de traiter avec les Romains : c'est ainsi que le poëte dramatique doit peindre les mœurs. Valérius ajoute :

Ce nom d'ambassadeur a paru vous frapper.
Tarquin n'a pu nous vaincre, il cherche à nous tromper :
L'ambassadeur d'un roi m'est toujours redoutable;
Ce n'est qu'un ennemi sous un titre honorable,
Qui vient, rempli d'orgueil ou de dextérité,
Insulter ou trahir avec impunité.

Ces vers annoncent adroitement ce qu'on verra dans la conduite d'Arons. Les motifs qui fondent cet avis de Valérius sont pleins de la fierté romaine, pleins d'une véritable grandeur; et cette grandeur va céder à celle de Brutus, comme les proportions dramatiques le demandaient. C'est ce progrès dans la grandeur qui mène jusqu'au sublime, et ce sublime éclate dans la réponse de Brutus :

Rome sait à quel point sa liberté m'est chère;
Mais plein du même esprit, mon sentiment diffère;
Je vois cette ambassade au nom des souverains,
Comme un premier hommage aux citoyens romains.
Accoutumons des rois la fierté despotique
A traiter en égale avec la république,
Attendant que, du ciel remplissant les décrets,
Quelque jour avec elle ils traitent en sujets.
Arons vient voir ici Rome encor chancelante,
Découvrir les ressorts de sa grandeur naissante,
Épier son génie, observer son pouvoir;
Romains, c'est pour cela qu'il le faut recevoir.
L'ennemi du sénat connaîtra qui nous sommes,
Et l'esclave d'un roi va voir enfin des hommes.
Que dans Rome à loisir il porte ses regards,
Il la verra dans vous; vous êtes ses remparts.
Qu'il révère en ces lieux le dieu qui nous rassemble;
Qu'il paraisse au sénat, qu'il écoute, et qu'il tremble.

On juge bien que cet avis l'emporte, c'est le génie de Rome qui se montre tout entier dans ce discours de Brutus, tel qu'il apparut souvent à Corneille quand il faisait *les Horaces*. Ce qu'il y a d'un peu plus poli dans le style de Voltaire tient seulement à la différence des temps et au progrès du langage.

Brutus soutient le même ton et le même style dans sa réponse à l'ambassadeur toscan, qui demande fièrement au sénat de quel droit il a détrôné Tarquin :

Qui du front de Tarquin ravit le diadème?
Qui peut de vos serments vous dégager?

BRUTUS.

Lui-même.
N'alléguez point ces nœuds que le crime a rompus,
Ces dieux qu'il outragea, ces droits qu'il a perdus.
Nous avons fait, Arons, en lui rendant hommage,
Serment d'obéissance, et non point d'esclavage;
Et puisqu'il vous souvient d'avoir vu dans ces lieux
Le sénat à ses pieds faisant pour lui des vœux,
Songez qu'en ce lieu même, à cet autel auguste,
Devant ces mêmes dieux il jura d'être juste.
De son peuple et de lui tel était le lien :
Il nous rend nos serments lorsqu'il trahit le sien;
Et dès qu'aux lois de Rome il ose être infidèle,
Rome n'est plus sujette, et lui seul est rebelle.

Toujours la même force de raisonnement, toujours cette simplicité ferme dans l'expression, et rien de plus : c'est ainsi qu'il convient à des hommes d'État de parler dans les délibérations publiques, et cette scène est la meilleure critique des déclamations ampoulées qu'on a si justement reprochées à Corneille, et qui gâtent presque d'un bout à l'autre cette exposition de *la Mort de Pompée*, dont le plan était si beau.

Brutus, après la réplique adroite et insinuante d'Arons, qui, en sa qualité de harangueur et de négociateur, est aussi prodigue de figures que le consul en est avare; Brutus, qui craint les séductions flatteuses de ce ministre, et qui hait les maximes qu'Arons vient de faire entendre, leur oppose l'enthousiasme républicain dont il veut embraser le sénat. Il se lève ensuite pour rompre la séance, et demande pardon aux dieux, au nom de tous les Romains, d'avoir souffert si longtemps la tyrannie.

Pardonnez-nous, grands dieux, si le peuple romain
A tardé si longtemps à condamner Tarquin.
Le sang qui regorgea sous ses mains meurtrières,
De notre obéissance a rompu les barrières.
Sous un sceptre de fer tout ce peuple abattu,
A force de malheurs, a repris sa vertu.
Tarquin nous a remis dans nos droits légitimes;
Le bien public est né de l'excès de ses crimes;
Et nous donnons l'exemple à ces mêmes Toscans,
S'ils pouvaient à leur tour être las des tyrans.
O Mars! dieu des héros, de Rome et des batailles,
Qui combats avec nous, qui défends ces murailles;
Sur ton autel sacré, Mars reçois nos serments,
Pour ce sénat, pour moi, pour tes dignes enfants :
Si dans le sein de Rome il se trouvait un traître
Qui regrettât les rois, et qui voulût un maître,
Que le perfide meure au milieu des tourments;
Que sa cendre coupable, abandonnée aux vents,
Ne laisse ici qu'un nom plus odieux encore
Que le nom des tyrans que Rome entière abhorre!

On sent que Brutus s'engage ici, sans le savoir, à prononcer l'arrêt de son fils. Mais cet art est si facile, qu'il appartenait à tout le monde, et ce n'est pas à Voltaire qu'il en faut faire un mérite. Il y en a beaucoup plus dans ce serment sur l'autel de Mars, qui est d'une solennité imposante et religieuse, et qui fait que cet autel n'est pas une vaine décoration, et ajoute à l'effet de cette belle scène.

Pour achever d'y répandre toute l'illusion des couleurs locales et tout l'éclat des vertus de Rome naissante, il ne restait plus qu'à peindre le désintéressement et le mépris des richesses; c'est ce que le poëte exécute habilement, en faisant redemander par Arons les trésors que Tarquin a laissés dans Rome avec la princesse sa fille. Cet envoyé toscan ne serait pas fâché que le sénat les refusât, et qu'il souillât la cause de la liberté par les bassesses de l'avarice; il paraît s'y attendre, et se hâte de les faire rougir d'avance de leur refus. Ces trésors, dit-il,

Sont-ils votre conquête, ou vous sont-ils donnés?
Est-ce pour les ravir que vous le détrônez?
Sénat, si vous l'osez, que Brutus les dénie.

Mais que répond Brutus?

Vous connaissez bien mal, et Rome, et son génie.
Ces pères des Romains, vengeurs de l'équité,
Ont blanchi dans la pourpre et dans la pauvreté.
Au-dessus des trésors que sans peine ils vous cèdent,
Leur gloire est de dompter les rois qui les possèdent.
Prenez cet or, Arons; il est vil à nos yeux.
Quant au malheureux sang d'un tyran odieux,
Malgré la juste horreur que j'ai pour sa famille
Le sénat à mes soins a confié sa fille.
Elle n'a point ici de ces respects flatteurs
Qui des enfants des rois empoisonnent les cœurs;
Elle n'a point trouvé la pompe et la mollesse
Dont la cour des Tarquins enivra sa jeunesse;
Mais je sais ce qu'on doit de bontés et d'honneur
A son sexe, à son âge, et surtout au malheur.
Dès ce jour en son camp que Tarquin la revoie;
Mon cœur même en conçoit une secrète joie.
Qu'aux tyrans désormais rien ne reste en ces lieux
Que la haine de Rome et le courroux des dieux.
Pour emporter au camp l'or qu'il faut y conduire
Rome vous donne un jour; ce temps doit vous suffire.
Ma maison cependant est votre sûreté;
Jouissez-y des droits de l'hospitalité.
Voilà ce que par moi le sénat vous annonce.
Ce soir à Porsenna rapportez ma réponse;
Reportez-lui la guerre, et dites à Tarquin
Ce que vous avez vu dans le sénat romain.
Et nous, du Capitole allons orner le faîte
Des lauriers dont mon fils vient de ceindre sa tête :
Suspendons ces drapeaux et ces dards tout sanglants
Que ses heureuses mains ont ravis aux Toscans.
Ainsi puisse toujours, plein du même courage,
Mon sang, digne de vous, vous servir d'âge en âge!
Dieux! protégez ainsi contre nos ennemis
Le consulat du père et les armes du fils!

Tel est le pouvoir de la vraie éloquence, de celle qui est adaptée en tout au sujet, que cette scène fait des spectateurs autant de Romains, et que l'on s'écrie unanimement : Voilà des hommes dignes d'être libres. Une autre scène, celle qui termine le second acte, entre Brutus et Messala, manifeste toute la sévérité des principes de ce digne citoyen, et combien l'intérêt de l'État et le véritable esprit républicain lui étaient plus chers que l'élévation de sa famille et les intérêts du sang. Il sait que Messala est étroitement lié avec son fils; il n'ignore pas que ce jeune homme altier et fougueux est blessé des refus qu'il a essuyés en demandant le consulat; il craint que Messala ne flatte et n'entretienne ses ressentiments; il l'exhorte, en consul et en père à ne se servir du crédit qu'il a sur l'esprit de Titus que pour modérer ses passions, et non pour les nourrir et les encourager. Messala ne dissimule pas que les services de Titus lui paraissent mériter une autre récompense. Brutus lui répond :

Non, non, le consulat n'est point fait pour son âge;
J'ai moi-même à mon fils refusé mon suffrage.
Croyez-moi, le succès de son ambition
Serait le premier pas vers la corruption;
Le prix de la vertu serait héréditaire;

Bientôt l'indigne fils du plus vertueux père,
Trop assuré d'un rang d'autant moins mérité,
L'attendrait dans le luxe et dans l'oisiveté.
Le dernier des Tarquins en est la preuve insigne :
Qui naquit dans la pourpre en est rarement digne.
Nous préservent les cieux d'un si funeste abus,
Berceau de la mollesse, et *tombeau* des vertus!

Ce dernier vers est le seul où Voltaire ait oublié qu'il faisait parler Brutus : ce vers a bien quelque éclat, mais cet éclat est frivole et déplacé. Ce rapprochement de *berceau* et de *tombeau*, figure de diction qui n'ajoute rien à l'idée, est trop petit pour une scène grave, et surtout pour Brutus ; il est même au-dessous de la dignité tragique, du moins aux yeux de ceux qui en ont une juste idée. Si l'on veut voir un rapprochement d'un autre genre, et tel que la tragédie le comporte, on le trouvera dans ces vers que j'ai cités ci-dessus :

Ces pères des Romains, vengeurs de l'équité,
Ont blanchi dans la pourpre et dans la pauvreté.

Ce n'est pas là une antithèse de mots, c'est la chose même et une grande chose. La réunion de *la pourpre* et de *la pauvreté*, voilà en deux mots le caractère des magistrats romains. Ce vers est d'un grand poëte ; le *berceau* et le *tombeau* sont des figures d'un jeune rhéteur. Mais dans l'auteur de *Brutus*, c'est un oubli d'un moment, et c'est le seul dans tout ce rôle. Il s'en relève bientôt dans la suite de ce discours à Messala :

Si vous aimez mon fils (je me plais à le croire),
Représentez-lui mieux sa véritable gloire;
Étouffez dans son cœur un orgueil insensé :
C'est en servant l'État qu'il est récompensé.
De toutes les vertus mon fils doit un exemple :
C'est l'appui des Romains que dans lui je contemple;
Plus il a fait pour eux, plus j'exige aujourd'hui.
Connaissez à mes vœux l'amour que j'ai pour lui :
Tempérez cette ardeur de l'esprit d'un jeune homme;
Le flatter, c'est le perdre, et c'est outrager Rome.

La réponse de Messala est équivoque.

J'ai peu d'autorité, mais, s'il daigne me croire,
Rome verra bientôt comme il chérit la gloire.

BRUTUS.

Allez donc, et jamais n'encensez ses erreurs;
Si je hais les tyrans, je hais plus les flatteurs.

Voilà Brutus. Avec quelle noblesse il déclare à Tullie qu'il faut quitter Rome, et retourner vers Tarquin ! Ce motif de scène paraît bien peu de chose; mais, dans un rôle travaillé sévèrement, l'auteur sait tirer parti de tout. Brutus est instruit que cette princesse est destinée au roi de Ligurie; il saisit cette occasion de donner une leçon digne du fondateur de la liberté romaine, et du destructeur de la tyrannie.

Allez, et que du trône où le ciel vous appelle,
L'inflexible équité soit la garde éternelle.
Pour qu'on vous obéisse, obéissez aux lois :
Tremblez en contemplant tout le devoir des rois;
Et si de vos flatteurs la funeste malice
Jamais de votre cœur ébranlait la justice,
Prête alors d'abuser du pouvoir souverain,
Souvenez-vous de Rome, et songez à Tarquin.

Mais la scène où l'auteur semble avoir donné le plus de chaleur à l'éloquence patriotique et paternelle, est celle du quatrième acte, où Brutus vient offrir le commandement à son fils; elle forme d'ailleurs un coup de théâtre, parce que le consul arrive à l'instant même où Titus vient de s'engager avec Messala dans la conspiration en faveur de Tarquin.

Viens : Rome est en danger; c'est en toi que j'espère.
Par un avis secret le sénat est instruit
Qu'on doit attaquer Rome au milieu de la nuit.
J'ai brigué pour mon sang, pour le héros que j'aime,
L'honneur de commander dans ce péril extrême.
Le sénat te l'accorde. Arme-toi, mon cher fils;
Une seconde fois va sauver ton pays;
Pour notre liberté va prodiguer ta vie;
Va : mort ou triomphant, tu feras mon envie.

TITUS.

Ciel!...

BRUTUS.

Mon fils!...

TITUS.

Remettez, seigneur, en d'autres mains
Les faveurs du sénat et le sort des Romains.

MESSALA, *à part.*

Ah ! quel désordre affreux de son âme s'empare!

BRUTUS.

Vous pourriez refuser l'honneur qu'on vous prépare!

TITUS.

Quoi? moi, seigneur!

BRUTUS.

Eh quoi! votre cœur égaré,
Des refus du sénat est encore ulcéré?
De vos prétentions je vois les injustices.
Ah! mon fils, est-il temps d'écouter vos caprices?
Vous avez sauvé Rome, et n'êtes pas heureux!
Cet immortel honneur n'a pas comblé vos vœux!
Mon fils au consulat a-t-il osé prétendre
Avant l'âge où les lois permettent de l'attendre?
Va, cesse de briguer une injuste faveur :
La place où je t'envoie est ton poste d'honneur.
Va, ce n'est qu'aux tyrans que tu dois ta colère.
De l'État et de toi je sens que je suis père.
Donne ton sang à Rome et n'en exige rien;
Sois toujours un héros; sois plus, sois citoyen.
Je touche, mon cher fils, au bout de ma carrière;
Tes triomphantes mains vont fermer ma paupière :
Mais, soutenu du tien, mon nom ne mourra plus;
Je renaîtrai pour Rome, et vivrai dans Titus.

Je ne crois pas qu'on puisse rien reprendre dans ce sublime morceau, si ce n'est ce vers,

Cet immortel honneur n'a pas comblé vos vœux!

qui paraît un peu faible après celui-ci qui est divin,

Vous avez sauvé Rome, et n'êtes pas heureux!

C'est une légère négligence perdue dans la rapide véhémence de ce morceau entraînant. Ce rôle de Brutus, où peut-être il n'y a pas quatre vers faibles, me paraît digne d'être comparé aux plus beaux rôles romains de Corneille : il méritait d'être détaillé. C'était un grand pas qu'avait fait le talent

de Voltaire, et une de ses plus parfaites productions.

Le style de la pièce, à quelques endroits près, n'est pas moins soutenu dans les autres rôles, avec les différences relatives à leurs caractères : il est impétueux et passionné dans Titus, d'une élégance fleurie dans Arons.

Il n'est pas le premier qui eût traité le sujet de *Brutus*. On en joua un en 1647, à l'époque des triomphes de Corneille; il eut un grand succès, et l'on ignore aujourd'hui jusqu'au nom de son auteur. En 1690, mademoiselle Bernard donna un autre *Brutus*, attribué généralement à Fontenelle, et qui eut vingt-cinq représentations Le style est d'une faiblesse qui va souvent jusqu'à la platitude. Le plan n'est pas moins faible, quoique l'intrigue ne soit pas absolument sans art. On voit que l'auteur, quel qu'il fût, quoique dénué de tout talent dramatique, avait de l'esprit. Il paraît même que cet ouvrage n'a pas été inutile à Voltaire : il en a pu emprunter son personnage d'ambassadeur, et il en a évidemment imité quelques endroits. On y trouve une double intrigue d'amour, selon l'usage du temps. Les deux fils de Brutus sont amoureux d'une Aquilie, fille d'Aquilius, chef de la conspiration en faveur des rois bannis; et une Valérie, sœur du consul Valérius, est amoureuse de Titus, qui ne l'aime point. On se doute bien qu'au milieu de tous ces amours, traités dans la manière des romans, le génie de Rome et le ton du sujet ont entièrement disparu. L'idée de rendre Titus amoureux d'une fille de Tarquin est bien supérieure à cette intrigue d'Aquilie, et il n'y manque dans Voltaire, qu'une exécution mieux entendue. Il n'y a pas moins de distance entre l'audience solennelle, donnée dans le sénat romain à l'envoyé de Porsenna, et la scène où les deux consuls reçoivent Octavius, qui joue dans la pièce de mademoiselle Bernard le même rôle qu'Arons dans celle de Voltaire. Mais ces deux personnages commencent leurs discours à peu près de même pour le fond des idées, et à peu près avec la même différence qu'on a remarquée entre les vers de Pradon et ceux de Racine dans la déclaration d'Hippolyte.

OCTAVIUS.

. . . . Consuls! quelle est ma joie
De parler devant vous pour le roi qui m'envoie,
Et non devant un peuple aveugle, audacieux,
D'un crime tout récent encore furieux;
Qui, ne prévoyant rien, sans crainte s'abandonne
Au frivole plaisir qu'un changement lui donne!

ARONS.

Consuls, et vous, sénat, qu'il m'est doux d'être admis
Dans ce conseil sacré de sages ennemis,
De voir tous ces héros dont l'équité sévère
N'eut jusques aujourd'hui qu'un reproche à se faire;
Témoin de leurs exploits, d'admirer leurs vertus;
D'écouter Rome enfin par la voix de Brutus!
Loin des cris de ce peuple indocile et barbare,
Que la fureur conduit, réunit et sépare,
Aveugle dans sa haine, aveugle en son amour,
Qui menace et qui craint, règne et sert en un jour....

On ne peut nier que l'un de ces deux morceaux n'ait pu fournir l'idée de l'autre; mais l'obligation est assez légère, et l'intervalle est immense.

On peut observer le même rapport et la même distance entre ces quatre vers de Brutus à son fils qu'il va condamner, et ceux que nous avons admirés dans Voltaire :

Reçois donc mes adieux pour prix de ta constance;
Porte sur l'échafaud cette mâle assurance.
Ton père infortuné *tremble à te condamner :*
Va, ne l'imite pas, *et meurs sans t'étonner.*

Je ne me permets ces rapprochements que pour faire voir sur quels frivoles moyens s'appuyaient les ennemis d'un grand poëte, quand ils criaient au plagiat pour une douzaine de vers qui se ressemblaient par des idées communes à un même sujet; car d'ailleurs toute comparaison serait ici une injure.

Nous avons aussi un *Brutus* latin du père Porée, joué au collége de Louis le Grand. Le dialogue, quoique semé d'antithèses, ne manque ni de vivacité ni de noblesse, et vaut beaucoup mieux que celui de mademoiselle Bernard; mais le plan est d'un homme qui n'a aucune connaissance du théâtre, défaut très-excusable dans un jésuite qui n'y allait jamais, et qui travaillait pour des écoliers. Cette pièce ressemble à toutes celles du même auteur, qui ne sont que des espèces de pastiches, des copies maladroites de nos plus belles tragédies françaises. Les trois derniers actes de son *Brutus* sont calqués sur l'*Héraclius* de Corneille. Les deux fils de Brutus se disputent comme les deux princes, à qui mourra, et chacun d'eux n'accuse que lui-même, et veut justifier et sauver l'autre. Cependant cette mauvaise pièce du père Porée a fourni à son élève deux beaux mouvements qui valent beaucoup mieux que toute la pièce de mademoiselle Bernard. Titus condamné dit à son père :

« Je vais mourir, mon père; vous l'avez ordonné. Je vais mourir, et je donne volontiers ma vie en expiation de ma faute; mais ce qui m'accable d'une juste douleur, je meurs coupable envers mon père. Ah! du moins que je ne meure pas haï de vous, que je n'emporte pas au tombeau ce regret affreux : accordez à un fils qui vous aime les embrassements paternels; que j'obtienne de vous cette dernière grâce, ouvrez les bras à votre fils, etc. »

Vous reconnaissez ici le morceau si touchant des adieux de Titus, que vous avez entendu tout à l'heure. Il est, sans doute, prodigieusement embelli dans l'imitateur : ce qui n'est qu'indiqué dans le

poëte latin est supérieurement développé dans le poëte français ; ce qui dans l'un ne fait qu'effleurer le cœur, dans l'autre le pénètre et le déchire. Si Voltaire n'a fait que traduire

A cet infortuné daignez ouvrir les bras,

qu'il y a loin de ces mots, *que je ne meure pas haï de vous*, à ce vers si attendrissant !

Dites du moins : Mon fils, Brutus ne te hait pas.

Combien l'élève surpasse ici le maître ! Mais cela n'empêche pas qu'il ne lui ait obligation. Il lui doit aussi ce dernier vers qui termine si bien la tragédie de *Brutus :*

Rome est libre, il suffit.... Rendons grâces aux dieux.

Mais il enchérit toujours sur le modèle. Le *Brutus* latin dit seulement, lorsqu'on lui annonce la mort de son fils : *Je suis content, Rome est vengée.* La beauté consiste dans ce premier sentiment donné tout entier à la patrie, et c'est là ce que Voltaire a emprunté ; car, d'ailleurs, *Rome est libre* a bien une autre étendue et une autre force d'idée que *Rome est vengée.* C'est parce que Rome est *libre* que Brutus peut se consoler de l'avoir *vengée;* et *rendons grâces aux dieux* est sublime.

Brutus fut très-applaudi, fut très-estimé des connaisseurs, et peu suivi. Voltaire nous dit lui-même dans un avertissement que c'est, de toutes ses pièces (restées au théâtre), celle qui eut le moins de représentations, et il ajoute, celles dont les étrangers font le plus de cas. Il voulait parler sans doute des Anglais, qui doivent avoir pour le rôle de Brutus une prédilection particulière : car d'ailleurs on ne peut disconvenir que les tragédies qu'il fit ensuite ne fussent d'une composition bien plus théâtrale.

Immédiatement après *Brutus*, il eut le désagrément de voir reprendre un *Amasis* de la Grange, qui eut le plus grand succès, et parut s'élever sur ses ruines. Cet *Amasis*, qui ne vaut pas une des belles scènes de *Brutus*, n'est autre chose que le sujet de *Mérope* romanesquement défigurée. Voltaire, quelques années après, se vengea, en homme de génie, de cette victoire passagère de la médiocrité; il fit sa *Mérope*, qui a fait disparaître *Amasis*.

Nous avons des vers de Piron, juge qui ne peut pas être suspect de partialité en faveur de Voltaire, dans lesquels il compte parmi les erreurs qu'il reproche au public,

L'injustice sans pareille
Dont gémit le consul romain,
Claqué, bien reclaqué la veille,
Et déserté le lendemain.

Fontenelle, ennemi secret de Voltaire, crut aussi triompher de lui en faisant réimprimer alors le *Brutus* de mademoiselle Bernard, ou le sien, qu'on avait oublié depuis longtemps. Mais celui de Voltaire s'est maintenu sur la scène : il est su par cœur de tous ceux qui aiment les beaux vers, et l'autre n'est plus que dans les bibliothèques de quelques curieux.

Ériphyle, jouée en 1732, eut peu de succès, et essuya beaucoup de justes critiques. L'auteur la retira, et ne la fit pas imprimer. Cette pièce, aussi défectueuse dans le plan que faible de style, est remarquable en ce que ce fut la première tentative de Voltaire pour faire passer sur notre théâtre le spectre qui l'avait frappé dans la tragédie anglaise d'*Hamlet ;* elle est plus remarquable encore, en ce qu'elle a produit depuis *Sémiramis*. Il sera temps d'en parler quand je rapprocherai ces deux pièces, comme j'ai rapproché *Artémire* et *Mariamne*.

N. B. N'oublions pas, en finissant cet article de *Brutus*, de rappeler que cette tragédie a été depuis écartée du théâtre, comme étant *contre-révolutionnaire*, et n'oublions pas surtout que ceux qui parlaient ainsi, s'exprimaient très-exactement dans leur langue, que l'on ne connaît pas encore assez, mais qui, je l'espère, sera bientôt universellement connue. Dans cette langue, qui est et sera à jamais celle d'une faction dominatrice que nous voyons se débattre encore avec tant de rage pour éterniser la révolution, et éloigner le retour de l'ordre; dans cette langue dont l'analyse sera l'explication de tous les crimes qu'elle a produits; tout ce qui est moral et légal est éminemment *contre-révolutionnaire ;* et dans la bouche de ces mêmes hommes, cette définition strictement littérale n'a jamais eu et n'aura jamais d'exception. Jugez s'ils n'étaient pas très-conséquents quand ils proscrivaient une tragédie telle que *Brutus ;* et ce n'est pas la seule.

OBSERVATIONS SUR LE STYLE DE BRUTUS.

1. *Tout art t'est étranger :* combattre est ton partage.

Le premier hémistiche est d'une extrême dureté.

2 . . . . Moins *piqué* d'un discours si hautain.

Piqué n'est pas du style noble : *blessé* était le mot propre.

3. Du sang qui les inonde ils semblent *ébranlés*.

L'auteur a lui-même condamné ce vers. La figure est fausse : des remparts ne sont pas *ébranlés par le sang*.

4. Vous, des droits des mortels *éclairés interprètes*....

C'est encore là une de ces épithètes qui ne doivent jamais précéder le substantif; et cette règle est gé-

nérale pour tous les participes de la même espèce, employés comme adjectifs verbaux, tels qu'*éclairé, inspiré, instruit, etc.* On dit *un juge éclairé*, et non pas un *éclairé juge;* un *censeur instruit*, et non pas un *instruit censeur;* un *prophète inspiré*, et non pas un *inspiré prophète, etc.* S'il y a des exceptions, elles sont très-rares. Par exemple, on dit en style familier, *un renommé buveur;* on dit d'un homme ridicule, *le renommé tel. Dans un cas d'absolue nécessité* est une phrase faite, et qui peut-être a fait passer l'*absolu pouvoir*, permis en poésie, comme dans ce vers qu'on trouve ci-après :

Ah! quand il serait vrai que l'absolu pouvoir, etc.

5. Parmi vos citoyens en est-il d'assez *sage*
Pour détester tout bas cet indigne esclavage?

Faute de grammaire, amenée par la rime. *D'assez sage* est une phrase indéfinie qui exige le pluriel.

6. Qui versiez dans mon sein *ce grand secret de Rome*....

Il y a ici de l'emphase dans la diction. L'amour de Titus pour Tullie n'est point *le grand secret de Rome.*

7. Une douleur *plus tendre*, et des maux plus touchants.

Expression impropre. Une douleur amoureuse, comparée à un dépit ambitieux, ne peut s'appeler *une douleur plus tendre*, parce que les douleurs de l'ambition, qui sont l'objet comparé, n'ont rien de *tendre.*

8. De vos feux devant moi *vous étouffiez la flamme.*

Le vers est dur, et *vous étouffiez la flamme de vos feux* est une phrase qui pèche par la redondance des mots.

9. *Éteignait-elle en vous*, etc.

C'est encore un vers dur. Les fautes sont ici très-près les unes des autres, parce que ce morceau fut ajouté à la pièce longtemps après sa nouveauté, et que l'auteur ne travaillait pas assez ses corrections.

10. Ah! j'aime avec transport; je hais avec furie.

Vers emprunté de Racine :

. . . . Il faut désormais que mon cœur,
S'il n'aime avec transport, haïsse avec fureur.
(*Andromaque*, act. II, sc. IV.)

11. Et pourquoi, de vos mains déchirant vos blessures,
Déguiser votre amour, et non pas vos injures?

Il n'y a aucune liaison d'idées et d'expressions dans ces deux vers.

12. J'espère que bientôt ces voûtes embrasées,
Ce Capitole en cendres et ces tours écrasées,
Du sénat et du peuple éclairant les tombeaux,
A cet hymen heureux vont servir de flambeaux.

Le ton et le style de ces quatre vers tiennent trop de la déclamation et de l'emphase : on pourrait tout au plus le pardonner à l'emportement d'un jeune homme passionné, mais non pas à la réserve et à l'insinuation, qui sont le caractère d'Arons. Ce défaut devait d'autant plus être relevé, que la pièce est plus sévèrement écrite.

13. Arons pourrait servir vos *légitimes feux.*

Cette chute de vers est désagréable et sèche : c'est l'effet que produit ordinairement un monosyllabe après un mot de quatre ou cinq syllabes, et c'est ce que doit éviter l'écrivain qui soigne son style.

14. Nous préservent les cieux d'un si funeste abus,
Berceau de la mollesse, et *tombeau* des vertus.

Ce petit rapprochement de *berceau* et de *tombeau* est une sorte d'affectation qui ne sied pas à l'austérité mâle du langage de Brutus. Ce n'est pas que ce vers n'ait une sorte d'éclat très-propre à éblouir les jeunes versificateurs, qui ne savent pas même combien les vers de ce genre sont aisés à faire; mais les connaisseurs, ceux qui ont une juste idée du style tragique et des convenances générales du style, ne trouveront pas cette remarque trop sévère.

15. Du trône avec Tullie un *assuré partage.*

Faute qui a déjà été remarquée. On doit dire, en vers comme en prose, un *partage assuré*, et non pas un *assuré partage*. Le principe de cette règle, c'est qu'*assuré* vient du verbe, et que, dans le génie de notre langue, le participe d'un verbe doit marcher après le substantif qui le régit.

16. J'espérais couronner des *ardeurs si parfaites.*

Expressions d'élégie ou de roman, peu dignes d'une tragédie, et surtout d'une tragédie intitulée *Brutus.*

17. . . . . Tarquin
Rentrait, dès cette nuit, la vengeance à la main.

La vengeance à la main est une expression neuve et heureuse qui appartient à Corneille :

Je l'ai vu cette nuit, ce malheureux Sévère,
La vengeance à la main, l'œil ardent de colère, etc.

SECTION IV. — *Zaïre.*

Quatorze ans s'étaient écoulés depuis *Œdipe*, et Voltaire avait échoué successivement dans *Artémire*, dans *Mariamne*, dans *Éryphile*, et *Brutus*, qui n'avait montré qu'au petit nombre de juges éclairés et équitables ce que l'auteur pouvait faire, *Brutus* était resté bien au-dessous d'*Œdipe* dans l'opinion de la multitude qui ne juge que sur les succès du théâtre. Nous avons vu même, dans l'examen de cette dernière pièce, que l'auteur n'en avait pas tiré tout ce qu'un si grand sujet devait fournir. Je tiens de la bouche même de Voltaire que les plus beaux esprits de ce temps, que madame de Tencin rassem-

blait chez elle, et à leur tête Fontenelle et la Mothe, engagèrent cette dame à lui conseiller de ne plus s'obstiner à suivre une carrière pour laquelle il ne semblait pas fait, et d'appliquer à d'autres genres le grand talent qu'il avait pour la poésie, car alors on ne le lui disputait pas : c'est depuis que son talent pour la tragédie eut éclaté de manière à ne pouvoir pas être mis en doute, qu'on s'avisa de lui contester celui de la poésie. Ainsi les sottises de la haine et de l'envie varient selon les temps et les circonstances; mais l'envie et la haine ne changent point. Je demandai à Voltaire ce qu'il avait répondu à ce beau conseil. *Rien*, me dit-il, *mais je donnai Zaïre*.

On a disputé et l'on disputera encore longtemps sur cette question interminable : Quelle est la plus belle tragédie du théâtre français? Et il y a de bonnes raisons pour que ceux mêmes qui pourraient le mieux discuter cette question n'entreprennent pas de la décider. L'art dramatique est composé de tant de parties différentes, il est susceptible de produire des impressions si diverses, qu'il est à peu près impossible, ou qu'un même ouvrage réunisse tous les mérites au même degré, ou qu'il plaise également à tous les hommes. Tout ce qu'on peut affirmer en connaissance de cause, c'est que telle pièce excelle par tel ou tel endroit; et si l'on s'en rapporte aux effets du théâtre si souvent et si vivement manifestés depuis plus de cinquante ans, si l'on consulte l'opinion la plus générale dans toutes les classes de spectateurs, je ne crois pas trop hasarder en assurant que *Zaïre* est la plus touchante de toutes les tragédies qui existent.

A quoi tient ce prodigieux intérêt? C'est ce qu'il s'agit de développer. D'abord, il faut remonter à ce principe de *l'Art poétique*, d'autant moins suspect dans la bouche de Despréaux, qu'à peu près étranger au sentiment dont il parlait, il paraît n'avoir cédé qu'à l'impression universelle et au témoignage irrécusable de l'expérience du théâtre :

. . . . . . De l'amour la sensible peinture
Est, pour aller au cœur, la route la plus sûre.

Je n'ai pas oublié que Voltaire lui-même a nié une fois ce principe, et a prétendu que Boileau ne l'avait établi que *par condescendance pour son ami Racine*; que *jamais l'amour n'a fait verser autant de larmes que la nature*; que *la route de la nature est cent fois plus sûre*.... Ce sont ses termes. Mais il parlait ainsi dans la préface de *Sémiramis*, à qui l'on reprochait les amours un peu froids d'Azéma et de Ninias, et dont le mérite éminent tient sans contredit au sentiment filial et maternel. Nous aurons plus d'une occasion de remarquer que son imagination mobile lui dictait souvent des avis qui n'étaient que ceux du moment. Vous m'êtes témoins, messieurs, que personne n'a condamné plus que moi la prédilection exclusive qu'on a voulu donner sur la scène à l'intérêt de l'amour; mais, en réclamant contre ceux qui semblaient n'en vouloir pas d'autre, j'ai toujours reconnu avec Boileau que c'était le plus puissant de tous. Pour avoir un autre avis, je serais obligé de démentir ce que j'ai vu et observé au théâtre depuis plus de trente ans; et quant à l'autorité de Voltaire, qui certainement ici est bien imposante, j'en ai une à lui opposer qui ne vaut pas moins, et c'est encore la sienne. Il dit dans sa lettre à Maffei : *L'amour est la passion la plus théâtrale, la plus fertile en sentiments, la plus variée.* Si ces deux opinions différentes prouvent dans Voltaire cette mobilité d'esprit qui en mettait quelquefois dans ses jugements, heureusement elles ne peuvent guère compromettre son goût, puisqu'il ne s'agit que du plus ou moins d'effet entre deux ressorts très-puissants : mais il m'est permis de m'en tenir à celle qui est confirmée par l'expérience.

L'amour était donc en possession, depuis près d'un siècle, de produire les pièces qui portaient le plus loin le sentiment de la pitié. *Le Cid* avait ouvert cette route, que dans la suite Corneille suivit rarement. Racine y avait marché avec tant de succès, qu'il semblait que personne ne pût l'y atteindre, et ce genre de gloire lui était devenu propre, et particulier. Hermione, Roxane, Bérénice (je ne considère ici que le rôle, laissant à part la faiblesse du sujet), et surtout Phèdre, ce rôle où la passion de l'amour est si tragique, étaient des modèles d'une telle perfection, qu'il eût été glorieux de pouvoir même s'en approcher; et si l'auteur de *Zaïre* a su tirer des effets encore plus grands de cette passion si souvent et si supérieurement traitée, il faut avouer que c'était un beau triomphe. Je vais tâcher de faire voir comment il y est parvenu.

Tragédie, comédie, opéra, romans, romances, roulent plus ou moins sur l'amour, et le représentent plus ou moins malheureux; et puisque tous les arts de l'imagination se sont accordés pour employer ce ressort, c'est à coup sûr parce qu'il a la correspondance la plus universelle avec le cœur humain. Il n'y a presque personne qui n'ait éprouvé les effets de cette passion, et l'on peut appliquer ici un vers de *Zaïre :*

Qui ne sait compatir aux maux qu'on a soufferts!

Mais il y a des degrés dans la pitié comme il y en a dans le malheur.

Examinons ces différents degrés dans les pièces

que je viens de citer. Le Cid a tué le père de sa maîtresse, mais l'honneur lui en faisait un devoir; Chimène elle-même, en le poursuivant, ne saurait le haïr : tous deux n'ont à se plaindre que du sort, et se plaignent ensemble; et bientôt le Cid devient si grand, que nous pouvons espérer de le voir un jour heureux avec ce qu'il aime. Assurément c'est le cas de rappeler ce vers du fameux sonnet sur Job :

J'en connais de plus misérables.

Titus est obligé, par les lois de Rome, de se séparer de Bérénice; mais Bérénice elle-même finit par en reconnaître la nécessité : ces deux cœurs sont contents l'un de l'autre; et, pour citer encore un vers fameux,

Ils ne se verront plus : — Ils s'aimeront toujours.

Et c'est beaucoup. L'on peut s'en rapporter à Phèdre, qui dans ce vers, vous fait assez entendre qu'il y a de plus grands malheurs. Les siens sont affreux; mais on ne peut la plaindre qu'autant que ses remords font excuser son crime; on ne peut pas désirer qu'une passion comme la sienne soit heureuse, et sa cause n'est pas la nôtre. J'en dis autant d'Hermione et de Roxane; l'une est abandonnée, l'autre est trahie : nous plaignons leur infortune, et le but de la tragédie est rempli. Mais notre intérêt ne porte, ni sur leur amour, ni sur leur caractère. Le mariage de Pyrrhus était à peu près un arrangement de politique; et cette Hermione a plus d'orgueil que de tendresse; elle nous occupe encore plus de son injure que de son amour. Roxane aime davantage, mais elle n'a jamais été aimée de Bajazet. La politique entre aussi pour beaucoup dans les desseins qu'elle a sur lui : c'est une esclave ambitieuse qui veut être l'épouse d'un sultan, et qui lui présente ou sa main ou la mort. On la plaint, parce qu'elle est passionnée, trompée et malheureuse : mais nos vœux ne sont pas pour elle; ils seraient plutôt pour Atalide, et la cause de Roxane ne devient pas la nôtre. Après ces beaux efforts du génie et de l'éloquence de Racine, si nous venons à des sujets d'une exécution bien inférieure, mais dont le fond est plus touchant, vous trouverez *Ariane* et *Inès* qui font répandre bien des larmes. Didon, abandonnée comme Ariane, en fait aussi verser dans quelques moments, quoique son sentiment et son langage aient bien moins de vérité. Tout le monde s'attendrit sur Ariane; c'est l'amante la plus tendre et la plus indignement trahie : mais Thésée, si grand dans la Fable, et si petit dans cette tragédie, y joue un rôle si méprisable, sa trahison est si odieuse et si gratuite, que le désir de le voir réuni avec Ariane n'entre pour rien dans la compassion qu'elle inspire; et, dès qu'elle n'est pas sur la scène, la pièce n'est pas supportable. Énée est mieux soutenu dans *Didon;* sa conduite est suffisamment justifiée : mais c'est précisément cet ordre si précis et si absolu qu'il reçoit des dieux, c'est cette grande destinée de Rome, dont il doit être le fondateur, qui forme un obstacle si bien motivé, que nous sentons l'impossibilité d'y résister. Le dénoûment, comme dans *Bérénice,* est nécessaire et prévu : nos cœurs n'appellent pas Énée au trône de Carthage et à l'hymen de Didon; nous la plaignons, et c'est assez pour la tragédie. Il n'en est pas de même d'Inès : ici l'intérêt va beaucoup plus loin. Son union secrète avec un jeune prince aimable et couvert de gloire; les gages qu'elle a de leur amour, les sacrifices qu'il lui a faits, les dangers qu'ils courent tous les deux, et cette catastrophe terrible qui enlève Inès à son époux et à ses enfants au moment où leur bonheur allait être assuré, étaient certainement la fable la plus susceptible de pathétique que l'amour eût encore fournie au théâtre; et si le talent de l'auteur eût répondu au sujet, *Inès* devait être un des chefs-d'œuvre de la scène française. Il avait seul ce grand avantage qui avait manqué jusque-là à tous les sujets d'amour, d'offrir deux personnages également chers au spectateur, et qui sont les victimes de leur passion mutuelle, quand nous pouvions espérer leur bonheur. Cependant ce sujet, fût-il aussi bien traité qu'il pouvait l'être, ne me paraît pas encore aussi heureux que celui de *Zaïre;* et j'appuie d'abord mon opinion sur un principe puisé dans le cœur humain, que j'ai déjà indiqué ailleurs, et que vous avez paru adopter : c'est que les plus grandes douleurs de l'amour sont celles qu'il se fait à lui-même, et non pas celles qui lui viennent d'autrui. Il n'est pas nécessaire de dire que je suppose l'amour dans son plus haut degré d'énergie : et quand il unit deux cœurs également passionnés, de quelque coup qu'ils soient frappés, j'ose affirmer que, quand ils sont sûrs l'un de l'autre, ils n'ont pas encore éprouvé le plus grand des maux. Il est temps de voir quel est en comparaison le malheur d'Orosmane, et jusqu'où il est porté dans la tragédie de *Zaïre*.

Le poëte a commencé par mettre sous nos yeux le couple le plus aimable que le même penchant et les mêmes vertus aient pu jamais assortir; d'un côté, un prince jeune et victorieux, plein de sensibilité, de noblesse et de franchise, un successeur du grand Saladin, élevé, comme lui, au-dessus des mœurs barbares de sa nation, des préjugés de son pays, et même de sa religion, puisqu'il se croit en droit d'être généreux envers les chrétiens, ses plus mortels ennemis; de l'autre, une jeune esclave,

d'une âme douce, tendre et naïve, mais qui, née avec tous les sentiments de la vertu, conserve dans l'ivresse même de l'amour cette juste fierté qui est le principe de l'honneur et de la modestie de son sexe. Si, d'un côté, Orosmane dédaigne de s'avilir dans la mollesse d'un sérail, s'il aime mieux une amante, une épouse que cent maîtresses, s'il ne veut vivre que pour la gloire et pour Zaïre; de l'autre, Zaïre, tout éprise qu'elle est d'Orosmane, tout abaissée qu'elle est par la condition d'esclave, aimerait mieux mourir que de lui appartenir à tout autre titre que celui de son épouse. Le premier acte est donné tout entier au développement de tous ces sentiments, de toutes ces qualités, qui nous font chérir Orosmane et Zaïre; et il est écrit avec cet intérêt de style qui ajoute à tous les autres, et leur donne tout l'effet dont ils sont susceptibles. Zaïre confie son bonheur prochain à sa compagne Fatime :

Ce *superbe* Orosmane....
FATIME.
Eh bien!
ZAÏRE.
Ce soudan même,
Ce vainqueur des chrétiens... chère Fatime... il m'aime.
Tu rougis... je t'entends.... Garde-toi de penser
Qu'à briguer ses soupirs je puisse m'abaisser;
Que d'un maître absolu la *superbe* tendresse
M'offre l'honneur honteux du rang de sa maîtresse,
Et que j'essuie enfin l'outrage et le danger
Du malheureux éclat d'un amour passager.
Cette fierté qu'en nous soutient la modestie
Dans mon cœur à ce point ne s'est pas démentie :
Plutôt que jusque-là j'abaisse mon orgueil,
Je verrais sans pâlir les fers et le cercueil.
Je m'en vais t'étonner. Son *superbe courage*
A mes faibles appas présente un pur hommage :
Parmi tous ces objets à lui plaire empressés,
J'ai fixé ses regards à moi seule adressés;
Et l'hymen, confondant leurs intrigues fatales,
Me soumettra bientôt son cœur et mes rivales.

Fatime lui rappelle qu'elle est née chrétienne; qu'elle porte encore sur elle une croix, symbole de la religion de ses pères; qu'un chevalier français, Nérestan, a promis de venir payer sa rançon. Zaïre lui répond qu'elle a été élevée dans la loi musulmane; que Nérestan, qui depuis deux ans n'a point accompli sa promesse, est peut-être hors d'état de la tenir; enfin l'amour vient bientôt ajouter à ces différents motifs une tout autre puissance : ce qu'elle doit à des parents qu'elle ne connaît pas, à un culte qu'elle ignore, peut-il balancer Orosmane?

Qui lui refuserait le présent de son cœur?
De toute ma faiblesse il faut que je convienne;
Peut-être sans l'amour j'aurais été chrétienne;
Peut-être qu'à ta loi j'aurais sacrifié :
Mais Orosmane m'aime, et j'ai tout oublié.
Je ne vois qu'Orosmane, et mon âme enivrée
Se remplit du bonheur de s'en voir adorée.
Mets-toi devant les yeux sa grâce, ses exploits;
Songe à ce bras puissant, vainqueur de tant de rois,
A cet aimable front que la gloire environne.
Je ne te parle point du sceptre qu'il me donne;
Non : la reconnaissance est un faible retour,
Un tribut offensant, trop peu fait pour l'amour.
Mon cœur aime Orosmane et non son diadème;
Chère Fatime, en lui je n'aime que lui-même.
Peut-être j'en crois trop un penchant si flatteur;
Mais si le ciel, sur lui déployant sa rigueur,
Aux fers que j'ai portés eût condamné sa vie,
Si le ciel sous mes lois eût rangé la Syrie,
Ou mon amour me trompe, ou Zaïre aujourd'hui,
Pour l'élever à soi, descendrait jusqu'à lui.

L'amour retrouve ici pour la première fois le langage que lui avait prêté Racine. Dès qu'on a entendu Orosmane, il paraît digne de cet amour.

Vertueuse Zaïre, avant que l'hyménée
Joigne à jamais nos cœurs et notre destinée,
J'ai cru sur mes projets, sur vous, sur mon amour,
Devoir en musulman vous parler sans détour.
Les soudans qu'à genoux cet univers contemple,
Leurs usages, leurs droits ne sont point mon exemple.
Je sais que notre loi, favorable aux plaisirs,
Ouvre un champ sans limite à nos vastes désirs;
Que je puis, à mon gré prodiguant mes tendresses,
Recevoir à mes pieds l'encens de mes maîtresses;
Et, tranquille au sérail, dictant mes volontés,
Gouverner mes États du sein des voluptés.
. . . .
J'atteste ici la gloire, et Zaïre, et ma flamme,
De ne choisir que vous pour maîtresse et pour femme,
De vivre votre ami, votre amant, votre époux,
De partager mon cœur entre la guerre et vous.
Ne croyez pas non plus que mon honneur confie
La vertu d'une épouse à ces monstres d'Asie,
Du sérail des soudans gardes injurieux,
Et des plaisirs d'un maître esclaves odieux.
Je sais vous estimer autant que je vous aime,
Et sur votre vertu me fier à vous-même.
Après un tel aveu, vous connaissez mon cœur;
Vous sentez qu'en vous seule il a mis son bonheur.
Vous comprenez assez quelle amertume affreuse
Corromprait de mes jours la durée odieuse,
Si vous ne receviez les dons que je vous fais
Qu'avec ces sentiments que l'on doit aux bienfaits.
Je vous aime, Zaïre, et j'attends de votre âme
Un amour qui réponde à ma brûlante flamme.
Je l'avoûrai : mon cœur ne veut rien qu'ardemment;
Je me croirais haï d'être aimé faiblement.
De tous mes sentiments tel est le caractère :
Je veux avec excès vous aimer et vous plaire.
Si d'un égal amour votre cœur est épris,
Je viens vous épouser, mais c'est à ce seul prix,
Et du nœud de l'hymen *l'étreinte dangereuse*
Me rend infortuné, s'il ne vous rend heureuse.

On connaît déjà l'âme ardente et fière de ce jeune soudan, son caractère fait pour porter tout à l'extrême. La tendresse et la candeur de celui de Zaïre respirent dans sa réponse :

Vous, seigneur, malheureux! Ah! si votre grand cœur
A sur mes sentiments pu fonder son bonheur,
S'il dépend en effet de mes flammes secrètes,
Quel mortel fut jamais plus heureux que vous l'êtes?
Ces noms chers et sacrés et d'amant et d'époux,
Ces noms nous sont communs; et j'ai par-dessus vous
Ce plaisir si flatteur à ma tendresse extrême,
De tenir tout, seigneur, du bienfaiteur que j'aime,
De voir que ses bontés font seules mes destins,
D'être l'ouvrage heureux de ses augustes mains.

Nous ne sommes qu'à la troisième scène, et déjà

ces deux jeunes amants se sont emparés de tous les cœurs, leur bonheur est devenu le nôtre; et déjà aussi, suivant les règles de l'art, va se faire apercevoir de loin l'obstacle qui doit les traverser. On annonce l'arrivée de Nérestan; et les procédés généreux d'Orosmane, et le service important que Zaïre va rendre aux chrétiens, vont encore donner aux deux amants de nouveaux droits sur nous, et nous attacher de plus en plus à leur commune félicité.

Chrétien, je suis content de ton noble courage,
Mais ton orgueil ici se serait-il flatté
D'effacer Orosmane en générosité?
Reprends ta liberté, remporte tes richesses;
A l'or de ces rançons joins mes justes largesses :
Au lieu de dix chrétiens que je dus t'accorder,
Je t'en veux donner cent, tu les peux demander.
Qu'ils aillent sur tes pas apprendre à ta patrie
Qu'il est quelques vertus au fond de la Syrie.
Qu'ils jugent, en partant, qui méritait le mieux,
Des Français ou de moi, l'empire de ces lieux.
Mais parmi ces chrétiens que ma bonté délivre,
Lusignan ne fut point réservé pour te suivre :
De ceux qu'on peut te rendre il est seul excepté;
Son nom serait suspect à mon autorité.
Il est du sang français qui régnait à Solime,
On sait son droit au trône, et ce droit est un crime.
Du destin qui fait tout tel est l'arrêt cruel :
Si j'eusse été vaincu, je serais criminel.
Lusignan dans les fers finira sa carrière,
Et jamais du soleil ne verra la lumière.
Je le plains; mais pardonne à la nécessité
Ce reste de vengeance et de sévérité.

S'il n'eût pas existé dans ces dynasties barbares et conquérantes un Saladin comparable, pour la grandeur d'âme et la supériorité des lumières, à tout ce que l'antiquité a eu de plus fameux, on n'eût pas manqué de nous dire qu'Orosmane ne devait pas tenir un langage si éloigné de ce mépris féroce et de cette haine fanatique qu'un prince mahométan devait avoir pour un chrétien, surtout dans un temps où la fureur des croisades avait encore augmenté cette horreur que les musulmans et les chrétiens avaient les uns pour les autres. Mais heureusement ce caractère de Saladin est si connu, qu'il serait trop absurde de prétendre qu'Orosmane ne pouvait pas lui ressembler, et l'on ne peut que louer l'auteur de *Zaïre* de nous avoir peint un soudan qui mêle aux maximes sévères de la politique ces mouvements de l'humanité compatissante, et qui descend jusqu'à s'excuser, auprès d'un ennemi qui a été son esclave, de retenir dans ses fers un concurrent au trône qu'il occupe. Mais, en faisant briller ses vertus, le poëte ne manque pas de ramener toujours ce premier sentiment qui doit dominer dans tout ce rôle, l'amour. A peine Orosmane a-t-il nommé Zaïre, qu'on sent qu'il n'est plus de sang-froid; il s'indigne qu'on ait pu seulement avoir l'idée de disposer du sort de celle qu'il aime.

Pour Zaïre, crois-moi, sans que ton cœur s'offense,
Elle n'est pas d'un prix qui soit en ta puissance.
Tes chevaliers français et tous leurs souverains
S'uniraient vainement pour l'ôter de mes mains.
Tu peux partir.

Nérestan ose insister.

Qu'entends-je? elle naquit chrétienne :
J'ai pour la délivrer ta parole et la sienne.
Et quant à Lusignan, ce vieillard malheureux,
Pourrait-il?...

Orosmane n'en peut pas écouter davantage, et la fierté de son rang et de son caractère est révoltée qu'on ose lui demander plus qu'il ne veut faire, et surtout qu'on ose encore lui parler de Zaïre :

Je t'ai dit, chrétien, que je le veux.
J'honore ta vertu, mais cette humeur altière,
Se faisant estimer, commence à me déplaire.
Sors, et que le soleil, levé sur mes États,
Demain près du Jourdain ne te retrouve pas.

Le soudan reparaît dans ces vers; mais il est blessé à la fois dans son amour et dans son orgueil. C'est ainsi que l'on soutient un caractère; et la scène suivante fait entrevoir tout ce dont il est capable.

Corasmin, que veut donc cet esclave infidèle?
Il soupirait.... Ses yeux se sont tournés vers elle.
Les as-tu remarqués?

CORASMIN.

Que dites-vous, seigneur?
De ce soupçon jaloux écoutez-vous l'erreur?

OROSMANE.

Moi jaloux! qu'à ce point ma fierté s'avilisse!
Que j'éprouve l'horreur de ce honteux supplice!
Moi, que je puisse aimer comme l'on sait haïr!
Quiconque est soupçonneux invite à le trahir.
Je vois à l'amour seul ma maîtresse asservie :
Cher Corasmin, je l'aime avec idolâtrie.
Mon amour est plus fort, plus grand que mes bienfaits.
Je ne suis point jaloux.... Si je l'étais jamais!...
Si mon cœur.... Ah! chassons cette importune idée.
D'un plaisir pur et doux mon âme est possédée.
Va, fais tout préparer pour ces moments heureux
Qui vont joindre ma vie à l'objet de mes vœux.
Je vais donner une heure aux soins de mon empire,
Et le reste du jour sera tout à Zaïre.

Ce frémissement d'Orosmane à la seule idée de jalousie; ces mots terribles, *si je l'étais jamais!...* contiennent le germe de tout ce qu'on verra dans ce rôle, et nous retrouverons successivement tous les événements de la pièce fondés et préparés dans ce premier acte; ce qui est une des lois les plus essentielles de l'art dramatique, et communément la plus oubliée.

Au second acte, le caractère de Zaïre continue à se montrer sous les traits les plus intéressants. Touchée de ce que Nérestan a fait pour elle, Zaïre risque tout pour lui prouver du moins sa reconnaissance par l'espèce de service qu'elle croit lui être le plus agréable. Elle a entendu de la bouche d'Orosmane les raisons capitales que la politique oppose à la liberté de Lusignan; mais rien ne l'arrête, elle

la demande à son amant : elle l'obtient, et en même temps la permission d'annoncer cette heureuse nouvelle aux anciens compagnons de sa captivité. Cette démarche réunit plusieurs avantages qui rentrent tous dans le grand objet de la pièce : elle montre le suprême ascendant de Zaïre, la bonté de son cœur, celle d'Orosmane; et dans quels termes, avec quelle effusion il avoue, au commencement du troisième acte, tout le plaisir qu'il sent à complaire à ce qu'il aime! D'abord il a dit à Corasmin que, sûr désormais des desseins du roi de France contre le soudan d'Égypte, et charmé de voir ses deux ennemis aux mains, il est bien aise de plaire à Louis.

Mène-*lui* Lusignan, dis-*lui* que je *lui* donne
Celui que la naissance allie à sa couronne,
Celui que par deux fois mon père avait vaincu,
Et qu'il tint enchaîné tandis qu'il a vécu.

Corasmin trouve cette complaisance imprudente, comme elle l'est en effet.

Son nom cher aux chrétiens....

OROSMANE.

Son nom n'est point à craindre.

CORASMIN.

Mais, seigneur, si Louis....

Le soudan l'interrompt précipitamment, et ce n'est point ici une de ces interruptions gratuites, si fréquentes dans les tragédies. Orosmane sait trop bien les raisons très-fortes que va lui alléguer le zèle éclairé de Corasmin. Si Louis, vainqueur en Égypte, tourne ses armes contre la Syrie, un prince tel que Lusignan, le dernier de la race des rois de Jérusalem, détrôné par le père d'Orosmane, n'est-il pas entre les mains de Louis un moyen de plus pour rallier autour de lui tous les anciens serviteurs de cette maison respectée, qui a longtemps régné dans la Palestine? Voilà ce que Corasmin veut dire à son maître; mais il ne lui en laisse pas le temps : il n'est pas accoutumé à cette vanité si commune aux souverains, de déguiser des faiblesses sous une apparence de politique. Il n'a pas surtout la force de dissimuler l'excès de son amour, ni de résister au plaisir d'en parler :

Il n'est plus temps de feindre :
Zaïre l'a voulu, c'est assez, et mon cœur,
En donnant Lusignan, le donne à mon vainqueur.
Louis est peu pour moi, je fais tout pour Zaïre :
Nul autre sur mon cœur n'aurait pris cet empire;
Je viens de l'affliger : c'est à moi d'adoucir
Le déplaisir mortel qu'elle a dû ressentir,
Quand, sur les faux avis des desseins de la France,
J'ai fait à ces chrétiens un peu de violence.
Que dis-je? Ces moments perdus dans mon conseil
Ont de ce grand hymen suspendu l'appareil :
D'une heure encore, ami, mon bonheur se diffère;
Mais j'emploirai du moins ce temps à lui complaire.

Ces vers, indépendamment de la passion qui s'y exprime, ont tous un objet relatif à la marche des événements. Orosmane a dit, à la fin du premier acte :

Et vous, allez, Zaïre;
Prenez dans le sérail un souverain empire,
Commandez en sultane, et je vais ordonner
La pompe d'un hymen qui vous doit couronner.

Pour un homme aussi amoureux que lui, pour celui qui vient de dire,

D'une heure encore, ami, mon bonheur se diffère,

les moments doivent être longs; et cette impatience si naturelle s'accorderait mal avec les retardements qu'a éprouvés cet hymen tant souhaité, pendant tout l'intervalle du premier acte au troisième, dont le poëte avait besoin pour faire reconnaître la naissance de Zaïre et de Nérestan, et réunir le père avec les enfants. Les vers qu'on vient d'entendre, et la scène dont ils sont tirés, expliquent l'incident qui justifie tout. La nouvelle d'un armement du roi de France, et de l'entrée d'une flotte dans la Méditerranée, a forcé le souverain d'assembler son conseil, et même de faire arrêter tous les Français dont il venait d'accorder la liberté, et qu'il n'était pas juste de rendre à un roi qui aurait armé contre lui. Voilà ce qui a *suspendu* cet hymen, et renouvelé un moment les alarmes des chevaliers captifs, et même de Zaïre. Ces vers :

Je viens de l'affliger, etc.,

prouvent aussi que le soudan ne blâme pas l'affection qu'elle porte aux chrétiens parmi lesquels elle est née; et le *déplaisir* qu'il lui a causé malgré lui est un nouveau motif pour lui accorder la grâce qu'elle lui demande d'un moment d'entretien avec Nérestan. Corasmin s'en étonne, et avec raison :

Et vous avez, seigneur, encor cette indulgence?

La réponse d'Orosmane est en même temps pour Corasmin et pour tous les censeurs qui ont trouvé sa conduite invraisemblable. Il faut donc rapporter cette réponse et l'examiner.

Ils ont été tous deux esclaves dans l'enfance,
Ils ont porté mes fers; ils ne se verront plus;
Zaïre enfin de moi n'aura point un refus.
Je ne m'en défends point : je foule aux pieds pour elle
Des rigueurs du sérail la contrainte cruelle;
J'ai méprisé ces lois dont l'âpre austérité
Fait d'une vertu triste une nécessité.
Je ne suis point formé du sang asiatique :
Né parmi les rochers, au sein de la Taurique,
Des Scythes mes aïeux je garde la fierté,
Leurs mœurs, leurs passions, leur générosité.
Je consens qu'en partant Nérestan la revoie;
Je veux que tous les cœurs soient heureux de ma joie.
Après ce peu d'instants volés à mon amour,
Tous ses moments, ami, sont à moi sans retour.
Va : ce chrétien attend, et tu peux l'introduire.
Presse son entretien, obéis à Zaïre.

Les critiques se sont écriés tous ensemble : Est-il dans les mœurs des Orientaux que le soudan consente à cette entrevue? Je réponds : Non. Mais s'ensuit-il que cette dérogation aux usages soit une invraisemblance réelle de la pièce? Je réponds que je n'en crois rien, parce que le caractère du personnage est asssez établi pour justifier ce que sa conduite a d'extraordinaire. Dès le premier acte, il a témoigné son éloignement pour les règles austères du sérail :

> . . . En tout lieu, sans manquer de respect,
> Chacun peut désormais jouir de mon aspect.
> Je vois avec mépris ces maximes terribles
> Qui font de tant de rois des tyrans invisibles.

Il dit à Zaïre, et en bien beaux vers, qu'il croirait lui faire injure de souffrir auprès d'elle la surveillance odieuse des gardiens du sérail, et cette violation de l'usage le plus universel dans l'Asie est bien autrement importante que l'entretien qu'il permet à Zaïre avec un chrétien élevé près d'elle, et qui va s'en séparer pour jamais. Vous venez de l'entendre expliquer, au troisième acte, ses principes et ses motifs; et, pour dire qu'ils ne sont pas suffisants, il faudrait pouvoir affirmer qu'une passion extrême ne peut pas influer sur un jeune souverain, au point de lui faire violer les usages reçus : mais cette assertion serait pour le moins très-hasardée, et serait sur-le-champ démentie par de grands exemples pris dans l'histoire. Supposons qu'un poëte eût imaginé une chose bien plus hardie et bien plus extraordinaire, le mariage d'un sultan des Turcs avec une esclave, contre la loi formelle et sacrée, établie dans la famille ottomane, de ne jamais contracter de mariage légitime, de nommer des sultanes, et de n'avoir jamais d'épouse; on crierait à l'invraisemblance : c'est pourtant ce que fit Soliman II, et c'est l'amour qui l'y conduisit. Pourquoi donc un jeune prince de race tartare ne pourrait-il pas déroger dans des points moins essentiels aux coutumes des monarques d'Orient, surtout si l'on considère que, possesseur, comme il le dit, d'une souveraineté récente, il peut fort bien n'être pas encore imbu des maximes d'orgueil et de mollesse invétérées depuis par une longue habitude dans le gouvernement despotique des empereurs ottomans?

Mais, dit-on, l'on voit le besoin que l'auteur avait, pour construire sa fable, de donner à Orosmane un langage et des principes qui ne sont pas d'un despote asiatique. — Et quand cela serait (car il n'est point du tout prouvé que l'auteur n'eût pas d'autre moyen), tout ce dont il a besoin devient-il dès lors invraisemblable, même quand il l'a raisonnablement fondé? S'il fallait admettre ce principe outré, et par conséquent faux, combien resterait-il de tragédies qu'il ne renversât pas dans leurs fondements? Non, il n'y a d'invraisemblable que ce que la raison ne saurait croire; et, après les motifs très-plausibles énoncés dans le rôle d'Orosmane, après les idées qu'on a prises de son caractère, après l'exemple si connu de Soliman, qui osera dire que la conduite de ce jeune soudan est incroyable?

Mais je vais plus loin : il n'est point du tout sûr que ce soit la nécessité qui ait tracé à Voltaire le plan de ce personnage; ou, si cela est vrai, c'est une nécessité bien heureuse, car il en est résulté un mérite très-précieux, un très-grand surcroît d'intérêt dans l'ensemble de ce rôle, et si frappant, quand une fois on l'a observé, qu'il est bien difficile d'imaginer qu'il n'y ait eu aucun dessein. En effet, remarquez, messieurs, combien Orosmane nous paraît plus à plaindre dans les inévitables illusions d'une jalousie trop bien motivée, plus touchant dans ses douleurs, plus excusable dans ses furieux transports, lorsqu'il se croit et doit se croire trahi, après avoir porté jusqu'à l'excès la confiance et l'abandon de l'amour; combien il est plus amer d'être trompé, lorsqu'on n'a pas même supposé qu'il fût possible de l'être; combien il est horrible d'avoir en main la preuve apparente de l'infidélité, lorsqu'on était si éloigné même du soupçon. C'est là une des nuances particulières à ce rôle, qui rendent la jalousie d'Orosmane la plus intéressante qu'il y ait au théâtre, et qui produisent ces mouvements si pathétiques que la suite de cet ouvrage va nous offrir. Orosmane n'est point d'un naturel ombrageux et jaloux : si, dans le premier acte, il a frémi à ce seul mot, ce n'était point le cri d'une âme dont on a touché la blessure habituelle; c'est celui d'un cœur noble et haut qui regarderait comme l'excès de la honte et du malheur de douter de celle qu'il aime. En quel état sera-t-il donc quand il ne lui sera plus même permis de douter, quand il tiendra la lettre fatale, quand il saura que Zaïre a promis de se rendre au lieu marqué, quand il entendra dans la nuit : *Est-ce vous, Nérestan?...* Je m'arrête; je ne veux pas anticiper sur cette effrayante situation. Il suffit d'avoir fait voir que, si le caractère d'Orosnane, dans les premiers actes, est fait pour le rendre le plus intéressant de tous les amants, parce qu'il n'y en a point qui aime de meilleure foi, et qui se livre plus entièrement à la foi de son amante, ce qu'il éprouve dans les derniers actes doit, par une conséquence nécessaire, le rendre le plus infortuné de tous les hommes qui ont aimé, parce qu'il n'y en a point qui doive se croire plus horriblement outragé et plus cruellement trahi.

J'ai rassemblé sous un même point de vue tous

les traits dont la réunion forme, dans les premiers actes, le caractère que le poëte a su donner à ses deux principaux personnages; et si, après en avoir fait les deux amants les plus aimables et les plus dignes l'un de l'autre, après les avoir mis tout près du bonheur, après avoir fait de leur hymen le vœu le plus cher du spectateur, il finit par nous montrer en eux les plus déplorables victimes des tourments et des fureurs de l'amour, il est évident que ce passage du plus grand des biens au plus affreux des maux, des émotions les plus douces aux déchirements les plus cruels, sera le comble de l'intérêt théâtral.

Mais comment y parvient-il? C'est ici qu'il faut admirer cet art que nous demandions dans *Brutus*, qui manquait absolument dans *Mariamne* et *Éryphile*, et qu'enfin Voltaire avait appris, de soutenir l'équilibre des moyens qui forment l'intrigue, et de mouvoir puissamment les divers ressorts de la machine dramatique. A cet amour qui a pris sur nous tant d'empire il oppose ce que la nature a de plus touchant, ce que la religion et le malheur ont de plus auguste, ce que l'honneur et le devoir ont de plus sacré, sans que la diversité des moyens puisse nuire à l'unité de dessein et d'effet, parce qu'il les rassemble tous contre l'amour de Zaïre, le principal objet qui nous occupe. Et qu'on y fasse attention; il est si vrai que cette impression de l'amour, quand on a su lui donner tout ce qu'elle a de force et de charme, est la plus puissante de toutes, comme je l'ai dit ci-dessus, que, pour la balancer dans l'âme du spectateur, comme dans celle de Zaïre, il ne fallait rien moins que tous ces grands pouvoirs que l'art du poëte a mis en œuvre; et, quand nous aurons vu tout ce que va produire le terrible combat qui en est la suite, peut-être ne sera-t-on pas surpris que je regarde *Zaïre* comme un drame égal à ce qu'il y a de plus beau pour la conception et l'ensemble, et supérieur à tout dans l'intérêt.

C'est dans le second acte que se trouvent naturellement amenés tous ces moyens que je viens d'annoncer; c'est pendant qu'Orosmane est dans son conseil que se prépare l'orage qui doit détruire son bonheur et celui de son amante. Le commencement de cet acte si important est destiné par l'auteur à nous donner d'abord une haute idée de ce Lusignan qui va jouer un grand rôle. Châtillon, l'un des chevaliers dont Nérestan est venu briser les fers, lui témoigne au nom de tous la reconnaissance qu'ils lui doivent. Ce nom de Châtillon, fameux dans les croisades, et l'un des plus illustres de la noblesse française, nous rappelle ces idées imposantes de l'ancienne chevalerie, qui se montrait pour la première fois dans la tragédie. C'est dans ce second acte que l'auteur déploie habilement toute sa poétique éloquence pour nous remplir l'imagination de cet héroïsme chrétien, de cet enthousiasme de l'honneur et de la religion, double caractère de ces premiers chefs des croisés, tout à la fois apôtres, conquérants et martyrs. Si ces armements prodigieux, ces guerres lointaines, source de tant de gloire et de tant de revers, nous paraissent aujourd'hui peu conformes à la saine politique, il faut convenir qu'il n'y a rien de plus favorable aux couleurs de la poésie, rien de plus fait pour subjuguer l'imagination; et même, de quelque manière que l'on apprécie l'esprit des croisades, on ne peut au moins se défendre de l'intérêt très-juste et très-naturel qu'inspirent ces guerriers, respectés même de leurs ennemis, et qui avaient porté dans les cachots la gloire de leurs anciens triomphes, la résignation des martyrs, et la fermeté des grands cœurs. Voltaire a bien su profiter de cette disposition, dont il était sûr; et s'il a depuis condamné les croisades en philosophe, alors il s'en est servi en poëte. Nérestan témoigne à Châtillon la douleur qu'il ressent de n'avoir pu obtenir d'Orosmane la liberté de Lusignan. La réponse de Châtillon est la source d'un nouveau genre pathétique qui va toujours aller en croissant jusqu'à la fin du second acte.

Seigneur, s'il est ainsi, votre faveur est vaine.
Quel indigne soldat voudrait briser sa chaîne
Alors que dans les fers son chef est retenu?
Lusignan, comme à moi, ne vous est pas connu,
Seigneur; remerciez le ciel, dont la clémence
A pour votre bonheur placé votre naissance
Longtemps après ces jours à jamais détestés,
Après ces jours de sang et de calamités,
Où je vis sous le joug de nos barbares maîtres
Tomber ces murs sacrés conquis par nos ancêtres.
Ciel! si vous aviez vu ce temple abandonné,
Du Dieu que nous servons le tombeau profané,
Nos pères, nos enfants, nos filles et nos femmes,
Au pied de nos autels *expirant* dans les flammes,
Et notre dernier roi, courbé du faix des ans,
Massacré sans pitié sur ses fils *expirants!*
Lusignan, le dernier de cette illustre race,
Dans ces moments affreux ranimant notre audace,
Au milieu des débris des temples renversés,
Des vainqueurs, des vaincus, et des morts entassés,
Terrible, et d'une main reprenant cette épée,
Dans le sang infidèle à tout moment trempée,
Et de l'autre à nos yeux montrant avec fierté
De notre sainte foi le signe redouté,
Criant à haute voix : Français, soyez fidèles....
Sans doute, en ce moment le couvrant de ses ailes,
La vertu du Très-Haut qui nous sauve aujourd'hui
Aplanissait sa route, et marchait devant lui;
Et des tristes chrétiens la foule délivrée
Vint porter avec nous ses pas dans Césarée.
Là, par nos chevaliers, d'une commune voix,
Lusignan fut choisi pour nous donner des lois.
O mon cher Nérestan! Dieu, qui nous humilie,
N'a pas voulu sans doute, en cette courte vie,
Nous accorder le prix qu'il doit à la vertu.
Vainement pour son nom nous avons combattu :
Ressouvenir affreux dont l'horreur me *dévore*,

Jérusalem en cendre, hélas! fumait encore,
Lorsque, dans notre asile attaqués et trahis,
Et livrés par un Grec à nos fiers ennemis,
La flamme dont brûla Sion désespérée
S'étendit en fureurs aux murs de Césarée.
Ce fut là le dernier de trente ans de revers;
Là, je vis Lusignan chargé d'indignes fers :
Insensible à sa chute, et grand dans ses misères,
Il n'était attendri que des maux de ses frères.
Seigneur, depuis ce temps ce père des chrétiens,
Resserré loin de nous, blanchi dans ses liens,
Gémit dans un cachot, privé de la lumière,
Oublié de l'Asie et de l'Europe entière.
Tel est son sort affreux. Qui pourrait aujourd'hui,
Quand il souffre pour nous, se voir heureux sans lui?

Quel effet produira sur nous la vue de ce vénérable vieillard annoncé de cette manière, et qui inspire tant de regrets, d'admiration et d'amour à ceux qui ont servi sous lui, qu'ils ne veulent point d'une liberté qu'il ne pourra pas partager! Elle lui est rendue, cette liberté; et il est tout simple que Zaïre, qui l'a obtenue, s'empresse d'annoncer à Nérestan cette heureuse nouvelle, et de compenser par cette joie le chagrin qu'il doit sentir d'avoir fait d'inutiles sacrifices pour la ramener en France. Lusignan la suit de près. Sorti de l'obscurité des cachots, ses yeux faibles, encore éblouis de la lumière qu'il n'a pas vue depuis si longtemps, cherchent d'abord les compagnons de ses longues infortunes. Il marche avec peine, soutenu par quelques esclaves :

Suis-je avec des chrétiens?

Ce sont ses premières paroles. Et qu'elles sont vraies! Que la religion, si puissante par elle-même, l'est encore plus dans le malheur, et dans le malheur dont elle est la cause, le soutien et la récompense! Ce premier mot de Lusignan prépare tout ce qu'il va montrer de zèle et d'ardeur pour ramener Zaïre à la foi de ses aïeux.

Suis-je libre en effet?

C'est la seconde question. Châtillon le lui assure, et le vieillard s'écrie :

. . . . O jour! ô douce voix!
Châtillon, c'est donc vous, c'est vous que je revois!
Martyr, ainsi que moi, de la foi de nos pères,
Le Dieu que nous servons finit-il nos misères?
En quels lieux sommes-nous? Aidez mes faibles yeux

CHATILLON.

C'est ici le palais qu'ont bâti vos aïeux.
Du fils de Noradin c'est le séjour profane.

Ces mots doivent blesser un peu les oreilles de Zaïre : elle se hâte de prendre la parole pour donner à Lusignan une juste idée du pouvoir et de la générosité du soudan qui le délivre; et dans tout ce qu'elle dit éclate le plaisir qu'elle a de louer son amant :

Le maître de ces lieux, le puissant Orosmane,
Sait connaître, seigneur, et chérir la vertu.
Ce généreux Français qui vous est inconnu,
Par la gloire amené des rives de la France,
Venait de dix chrétiens payer la délivrance.
Le soudan, comme lui, gouverné par l'honneur,
Croit, en vous délivrant, égaler son grand cœur.

Comme elle entremêle naturellement l'éloge de Nérestan et celui d'Orosmane! Comme elle craint qu'on ne puisse un moment prendre Orosmane pour un barbare! Lusignan veut connaître son libérateur Nérestan.

Mon nom est Nérestan; le sort longtemps barbare,
Qui dans les fers ici me mit presque en naissant,
Me fit quitter bientôt l'empire du Croissant.
A la cour de Louis, guidé par mon courage,
De la guerre sous lui j'ai fait l'apprentissage :
Ma fortune et mon rang sont un don de ce roi,
Si grand par sa valeur, et plus grand par sa foi.
Je le suivis, seigneur, aux bords de la Charente,
Lorsque du fier Anglais la valeur menaçante,
Cédant à nos efforts trop longtemps captivés,
Satisfit, en tombant, aux lis qu'ils ont bravés.
Venez, prince, et montrez au plus grand des monarques
De vos fers glorieux les vénérables marques.
Paris va révérer le martyr de la croix,
Et la cour de Louis est l'asile des rois.

LUSIGNAN.

Hélas! de cette cour j'ai vu jadis la gloire.
Quand Philippe à Bovine enchaînait la victoire,
Je combattais, seigneur, avec Montmorenci,
Melun, d'Estaing, de Nesle, et ce fameux Couci.
Mais à revoir Paris je ne dois plus prétendre :
Vous voyez qu'au tombeau je suis prêt à descendre.
Je vais au roi des rois demander aujourd'hui
Le prix de tous les maux que j'ai soufferts pour lui.

Tous ces noms fameux alors, prononcés pour la première fois au théâtre, et qui réveillent une foule de grandes idées et de souvenirs intéressants; ce vieillard tiré des cachots et prêt à descendre dans la tombe; ces chevaliers qui l'environnent et qui ont combattu et souffert avec lui; ce mélange de grandeur, de religion et d'infortune, forme un tableau à la fois auguste et touchant, absolument neuf sur la scène, et qui va être porté tout à l'heure jusqu'au plus haut degré de pathétique que jamais elle ait présenté.

Tout ce puissant appareil sert à donner plus d'effet à la reconnaissance qui va suivre. A peine Lusignan est-il sûr de sa liberté, que sa pensée se porte aussitôt sur ses enfants qui lui ont été enlevés dans le sac de Césarée.

Vous généreux témoins de mon heure dernière,
Tandis qu'il en est temps, écoutez ma prière.
Nérestan, Châtillon, et vous... de qui les pleurs
Dans ces moments si chers honorent mes malheurs,
Madame, ayez pitié du plus malheureux père
Qui jamais ait du ciel éprouvé la colère,
Qui répand devant vous des larmes que le *temps*
Ne peut encor tarir dans mes yeux *expirants*.
Une fille, trois fils, ma superbe espérance,
Me furent arrachés dès leur plus tendre enfance.
O mon cher Châtillon! tu dois t'en souvenir.

CHATILLON.

De vos malheurs encor vous me voyez frémir.

LUSIGNAN.

Prisonnier avec moi dans Césarée en flamme,
Tes yeux virent périr mes deux fils et ma femme.

CHATILLON.
Mon bras chargé de fers ne les put secourir.
LUSIGNAN.
Hélas ! et j'étais père, et je ne pus mourir !
Veillez du haut des cieux, chers enfants que j'implore,
Sur mes autres enfants, s'ils sont vivants encore.

Son dernier fils, à peine âgé de quatre ans, et sa fille au berceau, furent portés à Jérusalem par les Sarrasins vainqueurs. Nérestan se rappelle qu'il n'avait que cet âge quand il y fut conduit.

Hélas ! de mes enfants auriez-vous connaissance?

s'écrie le vieillard; et il aperçoit en même temps au bras de Zaïre cette croix dont il est parlé au premier acte. Il en est frappé; il demande depuis quand elle la porte. Elle répond :

Depuis que je respire.
. . . .
Ah ! daignez confier à mes tremblantes mains...

reprend Lusignan; et il considère cette croix de plus près : il la reconnaît pour celle qui ornait toujours la tête de ses enfants lorsqu'on célébrait le jour de leur naissance.

. . . . Dans l'espoir dont j'entrevois les charmes,
Ne m'abandonnez pas, Dieu qui voyez mes larmes !
Dieu mort sur cette croix, et qui revis pour nous,
Parle, achève, ô mon Dieu ! ce sont là de tes coups.
Quoi ! madame, en vos mains elle était demeurée?
Quoi ! tous les deux captifs et pris dans Césarée?
. . . .
. . . . , Leur parole, leurs traits,
De leur mère en effet sont les vivants portraits.
Oui, grand Dieu ! tu le veux : tu permets que je voie !...
Dieu ! ranime mes sens trop faibles pour ma joie !
Madame... Nérestan.... Soutiens-moi, Châtillon....

A peine a-t-il la force de demander à Nérestan s'il n'a pas au sein la cicatrice d'une blessure.... *Oui, seigneur*, s'écrie Nérestan; et Zaïre et lui sont un moment après aux pieds du vieillard, et Lusignan embrasse ses enfants.

Il y avait déjà, lorsque *Zaïre* fut représentée, bien des reconnaissances au théâtre, quoiqu'il n'y en eût pas une dans Racine, et que l'*Héraclius* de Corneille fût la seule de ses pièces où il eût employé ce moyen, devenu depuis une espèce de lieu commun dramatique, que le vrai talent ne peut plus se permettre que pour en tirer des situations assez frappantes et assez singulières pour racheter ce qu'il y a de trop facile dans ces sortes de coups de théâtre, et rajeunir ce qu'ils ont de trop usé. Presque toutes les pièces de Crébillon sont fondées sur ce moyen, qui produit de la terreur dans une scène d'*Atrée*, de l'intérêt dans le quatrième acte d'*Électre*, et un grand effet tragique dans *Rhadamiste* : partout ailleurs il l'a rendu froid et trivial. Voltaire est de nos poëtes celui qui en a fait le plus souvent un usage très-heureux. Ses ennemis n'ont pas manqué de jeter sur les reconnaissances un mépris qu'ils faisaient retomber, non pas sur Crébillon, qui souvent les emploie si mal à propos, mais sur Voltaire, qui en a tiré les plus grandes beautés; et, toujours conséquents comme à leur ordinaire, ils n'ont cessé d'exalter dans Crébillon la force de *génie*, quoiqu'il ait mis en œuvre le même ressort dans tous ses ouvrages, soit qu'ils aient du mérite ou qu'ils n'en aient pas, et n'ont cessé de reprocher à Voltaire la stérilité de *génie*, quoiqu'il ait fait de ce même ressort l'emploi le mieux entendu, et qu'il ait su en même temps s'en passer dans plusieurs de ses belles tragédies; ce que n'a jamais fait Crébillon. On reconnaît là leur justice et leur logique; mais on reconnaît aussi leur ignorance, lorsqu'ils réprouvent ce moyen comme trop petit, parce que Racine et Corneille n'y ont point eu recours. D'abord, c'est précisément pour ouvrir de nouvelles sources de beautés qu'il convenait de faire ce que Corneille et Racine n'avaient pas fait; ensuite, ces sources ne sont pas à dédaigner, puisque les meilleures pièces du théâtre grec y sont puisées, et qu'Aristote, qui en savait bien autant que nos faiseurs de brochures, désigne les pièces à reconnaissance*, par le nom de pièces *implexes*, comme celles dont le sujet est le plus théâtral.

Il suit de ce commentaire, qui était nécessaire pour réprimer la suffisance étourdie de nos ignorants critiques, que c'est uniquement par la combinaison des effets et des résultats qu'il faut juger des reconnaissances dramatiques; et sur ce principe, je n'en connais point qu'on puisse égaler à celle du second acte de *Zaïre*. Les impressions de la nature sont ordinairement les seules qui caractérisent la reconnaissance; mais ici, combien il s'y joint d'accessoires plus intéressants les uns que les autres! Le lieu, le moment, le caractère et la situation des personnages; l'âge de Lusignan, sa longue captivité; cette religion pour laquelle il a tant combattu et tant souffert; ce palais qui est celui de ses aïeux; cette contrée le berceau de la foi qu'il professe, et le théâtre de la mort d'un Dieu rédempteur; tout concourt à répandre sur cette reconnaissance un merveilleux sacré qui nous transporte, qui nous montre quelque chose au-desus des événements humains, un dessein particulier de la Providence. Et c'est ce que l'auteur nous a fait si bien sentir par ce beau vers :

Parle, achève, ô mon Dieu ! ce sont là de tes coups.

Et quelle exécution ! Vous avez observé, messieurs,

* Pour que l'idée d'Aristote fût rendue d'une manière complète, la Harpe, dit M. Patin, aurait dû ajouter, *et à péripétie*.

cette foule de mouvements pathétiques, tous ces mots échappés au désordre, à la nature agitée, entrecoupés par le saisissement de la crainte et l'incertitude de l'espérance; tout ce trouble répandu entre tous les personnages, et qui s'accroît encore par celui qu'il fait entrevoir. A peine Lusignan a-t-il goûté un instant de joie de revoir ses enfants qu'il avait perdus, qu'il s'offre à son esprit une pensée effrayante, et capable seule d'empoisonner toute sa joie :

Toi qui seul as conduit sa fortune et la mienne,
Mon Dieu, qui me la rends, me la rends-tu chrétienne?

Zaïre rougit, baisse les yeux, pleure; elle avoue la vérité fatale.

. . . . . . Sous les lois d'Orosmane....
Punissez votre fille... elle était musulmane.
LUSIGNAN.
Que la foudre en éclats ne tombe que sur moi!
Ah! mon fils! à ces mots j'eusse expiré sans toi.
Mon Dieu, j'ai combattu soixante ans pour ta gloire;
J'ai vu tomber ton temple et périr ta mémoire;
Dans un cachot affreux abandonné vingt ans,
Mes larmes t'imploraient pour mes tristes enfants :
Et lorsque ma famille est par toi réunie,
Quand je trouve une fille, elle est ton ennemie.
Je suis bien malheureux.... C'est ton père, c'est moi,
C'est ma seule prison qui t'a ravi ta foi.
Ma fille, tendre objet de mes dernières peines,
Songe au moins, songe au sang qui coule dans tes veines :
C'est le sang de vingt rois, tous chrétiens comme moi;
C'est le sang des héros défenseurs de ma loi;
C'est le sang des martyrs.... O ma fille trop chère!
Connais-tu ton destin? sais-tu quelle est ta mère?
Sais-tu bien qu'à l'instant que son flanc mit au jour
Ce triste et dernier fruit d'un malheureux amour,
Je la vis massacrer par la main forcenée,
Par la main des brigands à qui tu t'es donnée?
Tes frères, ces martyrs égorgés à mes yeux,
T'ouvrent leurs bras sanglants tendus du haut des cieux.
Ton Dieu que tu trahis, ton Dieu que tu blasphèmes,
Pour toi, pour l'univers, est mort en ces lieux mêmes,
En ces lieux où mon bras le servit tant de fois,
En ces lieux où son sang te parle par ma voix.
Vois ces murs, vois ce temple envahi par tes maîtres :
Tout annonce le Dieu qu'ont vengé tes ancêtres.
Tourne les yeux, sa tombe est près de ce palais;
C'est ici la montagne où lavant nos forfaits,
Il voulut expirer sous les coups de l'impie;
C'est là que de sa tombe il rappela sa vie.
Tu ne saurais marcher dans cet auguste lieu,
Tu n'y peux faire un pas sans y trouver ton Dieu;
Et tu n'y peux rester, sans renier ton père,
Ton honneur qui te parle, et ton Dieu qui t'éclaire.
Je te vois dans mes bras et pleurer et frémir;
Sur ton front pâlissant Dieu met le repentir,
Je vois la vérité dans ton cœur descendue;
Je retrouve ma fille après l'avoir perdue,
Et je reprends ma gloire et ma félicité
En dérobant mon sang à l'infidélité.

Quelle véhémence entraînante! quel torrent d'éloquence! C'est là de la vraie chaleur, celle qui consiste dans une succession rapide et pressante de mouvements naturels qui naissent les uns des autres, et acquièrent en se multipliant une force irrésistible. Ce discours serait beau, même s'il était mis en prose. Que sera-ce si l'on considère que les difficultés de la versification, non-seulement n'ont rien ôté à la vérité, à la précision, à la justesse, mais encore y ont ajouté un charme inséparable des vers harmonieux? Ne faudrait-il pas en conclure que le premier de tous les talents est celui d'être éloquent en vers?

Il est impossible que Zaïre résiste à cette impulsion victorieuse, et le spectateur est entraîné avec elle.

. . . . Ah! mon père!
Cher auteur de mes jours, parlez, que dois-je faire?
LUSIGNAN.
M'ôter par un seul mot ma honte et mes ennuis,
Dire : Je suis chrétienne.
ZAÏRE.
Oui... seigneur... je le suis.

Un ordre du soudan vient la séparer des chrétiens; Lusignan n'a que le temps de lui dire :

. . . . O vous que je n'ose nommer,
Jurez-moi de garder un secret si funeste.
ZAÏRE.
Je vous le jure.
LUSIGNAN.
Allez, le ciel fera le reste.

Cet acte, si riche en beautés pathétiques, a essuyé beaucoup de censures. — Comment cette croix entourée de diamants a-t-elle pu se dérober à l'avidité des soldats qui enlevèrent Zaïre au berceau? Cette cicatrice de Nérestan est-elle une preuve bien sûre de sa naissance? Et sur des questions pareilles on a conclu l'invraisemblance. Quelles misérables chicanes! Sans doute il faudrait d'autres preuves dans les tribunaux; mais une scène de tragédie est-elle une discussion juridique? Malheur au poëte qui confondrait deux choses si différentes! il pourrait bien être si exact, qu'il glacerait le spectateur, il constaterait si bien la reconnaissance, qu'on ne s'en soucierait plus. Il suffit que tout soit plausible et raisonnable : et qu'on nous dise ici ce qui ne l'est pas. Cette croix a pu être dérobée par les Sarrasins; mais elle a pu aussi n'en être pas aperçue, et c'est assez pour le poëte. Ne voulez-vous dans la tragédie que des choses qui n'aient jamais pu être autrement? Il y en a trop peu de cette espèce. Un autre que Nérestan peut avoir la même cicatrice au même endroit : oui; mais ce serait un grand hasard; et quand les circonstances, les temps, les lieux se rapportent avec cet indice, Lusignan peut y croire, et nous y croyons aussi. Je sais que l'abus de ces reconnaissances, prodiguées jusqu'au dégoût dans toute espèce d'ouvrage, a jeté un vernis romanesque sur ces sortes d'événements; mais j'ai fait voir aussi par combien d'endroits celle de *Zaïre* se distinguait de toutes les autres; et cet acte sera toujours aux yeux

des connaisseurs un morçeau unique dans son genre[1].

Vous voyez dès à présent, messieurs, quel puissant contre-poids l'auteur a placé dans ce second acte, et comment il l'a rendu assez fort pour balancer tout ce que nous avions ressenti dans le premier. Il accumule encore de nouvelles forces au troisième acte, dans cette entrevue qu'Orosmane a permise entre Zaïre et Nérestan; il lui apprend, dès les premiers mots, que le vieux Lusignan touche à sa dernière heure : sa caducité n'a pu résister aux différentes révolutions qu'il vient d'éprouver.

Vous ne reverrez plus un trop malheureux père....
. . . .
Mais pour comble d'horreur à ses derniers moments,
Il doute de sa fille et de ses sentiments;
Il meurt dans l'amertume, et son âme *incertaine*
Demande en soupirant si vous êtes *chrétienne*.

Zaïre s'étonne et s'afflige qu'on puisse douter de sa fidélité; mais Nérestan, qui soupçonne déjà une partie de la vérité, lui fait entendre qu'elle est bien loin de connaître encore tous les devoirs de cette religion qui est désormais la sienne. Il demande qu'il lui soit permis d'amener à sa sœur un des ministres de cette religion sainte, dont elle recevra les lumières en recevant le baptême.

Obtenez qu'avec lui je puisse revenir.
Mais à quel titre, ô ciel! faut-il donc l'obtenir?
A qui le demander dans ce sérail profane?
Vous, le sang de vingt rois, esclave d'Orosmane?
Parente de Louis, fille de Lusignan;
Vous chrétienne et ma sœur, esclave d'un soudan!
Vous m'entendez.... Je n'ose en dire davantage.
Dieu! nous réserviez-vous à ce dernier outrage?

[1] Voltaire avait lu *Zaïre* à mademoiselle Quinault, sœur du célèbre Dufresne qui joua Orosmane d'original. Cette actrice, qui joignait à un grand talent comique beaucoup d'esprit naturel, de finesse et de gaieté, sachant combien Voltaire, sur tout ce qui avait rapport à ses pièces, était facile à alarmer, se divertit d'autant plus à lui faire une plaisanterie sur son ouvrage, qu'elle-même assurément n'y attachait aucune conséquence. Quand elle eut entendu cet acte : « Savez-vous, lui dit-elle, comment il faut intituler cette pièce? « *La Procession des Captifs*. » Voltaire jeta un cri d'effroi. « Mademoiselle, si vous ne me donnez votre parole d'honneur « de ne jamais répéter cette plaisanterie, jamais *Zaïre* ne sera « représentée; il ne faudrait que faire circuler ce mot dans « le parterre pour la faire tomber. » On peut imaginer que mademoiselle Quinault lui promit tout ce qu'il voulut. Mais ce qu'on aurait peine à croire, si l'on ne savait comment Voltaire était jugé aux premières représentations de ses pièces, c'est que le second acte de *Zaïre*, la première fois qu'il fut joué, produisit peu d'effet, et même excita des murmures dans le parterre pendant qu'on pleurait dans les loges; c'est du moins ce que l'auteur m'a dit plus d'une fois. Mais ce moment d'injustice fut très-court, et, dès la seconde représentation, la pièce fut aux nues. Ce n'est guère que le premier jour que les envieux et les mauvais plaisants cherchent à troubler l'impression du moment, et quand cette impression est aussi vive et aussi vraie que celle d'une tragédie telle que *Zaïre*, elle s'accroît sans cesse, et va bientôt aussi loin qu'elle doit aller.

Zaïre qui ne l'entend que trop bien, la sincère Zaïre, incapable de rien dissimuler, et pressentant déjà son malheur, dit à son frère :

Je suis chrétienne, hélas!... J'attends avec ardeur
Cette eau sainte, cette eau qui peut guérir mon cœur.
Non, je ne serai point indigne de mon frère,
De mes aïeux, de moi, de mon malheureux père.
Mais parlez à Zaïre, et ne lui cachez rien,
Dites.... Quelle est la loi de l'empire chrétien?
Quel est le châtiment pour une infortunée
Qui, loin de ses parents, aux fers abandonnée,
Trouvant chez un barbare un généreux appui,
Aurait touché son âme, et s'unirait à lui?

Personne sans doute ne peut se méprendre à ce mot de *barbare*, qui n'est ici que la dénomination usitée chez les chrétiens pour désigner tous les peuples mahométans, et qu'ils donnaient même aux Grecs du Bas-Empire, qui ne manquaient pas de la leur rendre. Nérestan se récrie avec indignation :

O ciel! que dites-vous? Ah! la mort la plus prompte
Devrait...

ZAÏRE.

C'en est assez, frappe et préviens ta honte.

NÉRESTAN.

Qui? vous? ma sœur!

ZAÏRE.

C'est moi que je viens d'accuser.
Orosmane m'adore... et j'allais l'épouser.

NÉRESTAN.

L'épouser! est-il vrai, ma sœur? est-ce vous-même?
Vous, la fille des rois!

ZAÏRE.

Frappe, dis-je, je l'aime.

Ainsi chaque scène amène une situation. Nous avons vu Zaïre avouer, aux pieds de son père, qu'elle était musulmane. Elle a juré d'être chrétienne; et ici elle avoue à son frère qu'elle aime un musulman. Il éclate en reproches :

Opprobre malheureux du sang dont vous sortez,
Vous demandez la mort, et vous la méritez;
Et si je n'écoutais que ta honte et ma gloire,
L'honneur de ma maison, mon père, sa mémoire;
Si la loi de ton Dieu que tu ne connais pas,
Si ma religion ne retenait mon bras,
J'irais dans ce palais, j'irais au moment même,
Immoler de ce fer un barbare qui t'aime,
De son indigne flanc le plonger dans le tien,
Et ne l'en retirer que pour percer le mien.

On a fait de ce morceau une critique peu réfléchie. On a blâmé l'emportement de Nérestan, et on y a trouvé un fanatisme trop féroce : mais c'est surtout dans le genre dramatique que la critique ne saurait être juste, si elle ne considère dans chaque partie tous les rapports qui tiennent à l'ensemble. Certainement il y a de l'excès dans le zèle de Nérestan, si on ne le juge que suivant la droite raison; mais c'est la raison relative qui est le sujet du drame; et quand nous le jugeons, c'est la raison propre à chaque personnage qui doit devenir la nôtre. Or, il est facile de faire voir que Nérestan ne doit pas parler autrement.

Il est très-vrai que, s'il était capable de faire ce qu'il dit, il commettrait un attentat très-odieux; mais il y a loin d'une semblable menace, échappée dans un premier transport, à l'idée d'un assassinat. Lui-même avoue que *sa religion* le lui défend; et quand elle ne *retiendrait pas son bras*, on sent que sa générosité naturelle est bien loin d'un pareil forfait. Ainsi ce qu'il y a de trop violent dans ce transport ne va qu'à faire sentir au spectateur combien, aux yeux d'un chrétien, d'un chevalier, d'un croisé, c'était une chose horrible que le mariage d'une chrétienne avec un infidèle, d'une princesse parente de saint Louis avec un soudan de Jérusalem; et le poëte remplit son objet, va directement à son but, en donnant la plus grande énergie à ce zèle exalté, qui n'a rien ici d'odieux; et qui était et devait être le caractère des chrétiens du temps des croisades, de ces guerriers toujours prêts à être martyrs, et dont la plupart, si l'on consulte l'histoire, auraient été capables de donner la mort à leur propre fille, plutôt que de la voir épouser un musulman. Le poëte a donc doublement raison : d'abord en ce qu'il peint fidèlement les mœurs; ensuite en ce qu'il nous donne une plus forte idée des devoirs que la naissance et la religion imposaient à Zaïre, et renforce par conséquent la situation où il l'a placée.

Nérestan porte le dernier coup quand il ajoute :

Et je vais donc apprendre à Lusignan trahi
Qu'un Tartare est le dieu que sa fille a choisi.
Dans ce moment affreux, hélas! ton père expire
En demandant à Dieu le salut de Zaïre.

Quelle image à présenter à cette âme noble et sensible que ce père mourant, le père qu'elle vient de retrouver en cet instant même, qui, en lui révélant des destinées si glorieuses, vient de l'enchaîner à des devoirs si sacrés! A mesure qu'elle les connaît, elle en est plus effrayée.

L'état où tu me vois accable ton courage;
Tu souffres, je le vois; je souffre davantage.
Je voudrais que du ciel le barbare secours
De mon sang dans mon cœur eût arrêté le cours,
Le jour qu'empoisonné d'une flamme profane,
Ce pur sang des chrétiens brûla pour Orosmane;
Le jour que de ta sœur Orosmane charmé....
Pardonnez-moi, chrétiens : qui ne l'aurait aimé?
Il faisait tout pour moi : son cœur m'avait choisie;
Je voyais sa fierté pour moi seule adoucie.
C'est lui qui des chrétiens a ranimé l'espoir;
C'est à lui que je dois le bonheur de te voir.
Pardonne : ton courroux, mon père, ma tendresse,
Mes serments, mon devoir, mes remords, ma faiblesse,
Me servent de supplice; et ta sœur, en ce jour,
Meurt de son repentir plus que de son amour.

Que cet amour est éloquent dans ses plaintes! De quels traits il vient de peindre encore celui qui en est l'objet! Quel vers quel celui-ci!

Pardonnez-moi, chrétiens : qui ne l'aurait aimé?

C'est là le cri du cœur; et dans quel moment! Que de vérité dans cette interruption! Elle s'accuse de son amour, elle voudrait avoir cessé de vivre le jour qu'*Orosmane charmé*.... Là elle s'arrête, elle n'a pas la force de poursuivre. Ce mouvement, que le repentir a commencé, est interrompu par l'amour : tout ce qu'elle peut, est d'en demander pardon; mais, bien loin d'y renoncer, elle ne peut pas même achever le reproche qu'elle s'en fait; elle se hâte de le couvrir par toutes les louanges qu'on prodigue avec tant de plaisir à ce qu'on aime, et qui sont à la fois les jouissances d'un cœur tendre et l'excuse de ses faiblesses.

Ce même Nérestan, dont tout à l'heure le courroux était sévère, s'attendrit sur le sort de Zaïre; il la plaint, la console, l'encourage, lui promet le secours du ciel.

Achève donc ici ton serment commencé :
Achève, et, dans l'horreur dont ton cœur est pressé,
Promets au roi Louis, à l'Europe, à ton père,
Au Dieu qui déjà parle à ce cœur si sincère,
De ne point accomplir cet hymen odieux
Avant que le pontife ait éclairé tes yeux,
Avant qu'en ma présence il te fasse chrétienne,
Et que Dieu par ses mains t'adopte et te soutienne.
Le promets-tu, Zaïre?...

ZAÏRE.

Oui, je te le promets :
Rends-moi chrétienne et libre; à tout je me soumets.
Va d'un père expirant, va fermer la paupière;
Va, je voudrais te suivre, et mourir la première.

La voilà donc liée plus que jamais par des engagements qui deviennent à tout moment plus impérieux. Cette scène vient d'ajouter encore à tous les motifs que l'art du poëte veut opposer à l'amour; et, je le répète, on va sentir incessamment qu'il ne fallait pas en employer moins. Orosmane va reparaître : les larmes de Zaïre nous ont sans cesse occupés de lui; et dès qu'il parlera, nous serons tous, au fond du cœur, du parti de son amour. Ce qui est dû au devoir, à la religion, aux bienséances de toute espèce, est encore plus, il faut l'avouer, de réflexion que de sentiment; mais la passion tient immédiatement au cœur; la passion, c'est nous-mêmes. Le poëte le savait bien; mais toutes ses ressources sont prêtes : le père de Zaïre est mourant; elle lui a juré, elle a juré à son frère d'être chrétienne, de ne consentir à rien avant d'avoir vu le saint pontife. Quoi qu'elle oppose à son amant, quoi qu'il fasse pour la persuader, nous ne pouvons plus que la plaindre de sa résistance, et non pas l'en blâmer. Le génie dramatique tient la balance d'une main ferme et vigoureuse, et Orosmane peut paraître.

Zaïre l'attend, et frémit de l'attendre. Le spectateur l'attend, et frémit aussi. Zaïre s'écrie :

A ta loi, Dieu puissant, oui, mon âme est rendue;

Mais fais que mon amant s'éloigne de ma vue.
Cher amant, ce matin, l'aurais-je pu prévoir,
Que je dusse aujourd'hui redouter de te voir,
Moi qui, de tant de feux justement possédée,
N'avais d'autre bonheur, d'autre soin, d'autre idée
Que de t'entretenir, écouter ton amour,
Te voir, te souhaiter, attendre ton retour?
Hélas! et je t'adore, et t'aimer est un crime!

OROSMANE.

Paraissez, tout est prêt.

A ces mots si simples, s'il était possible qu'au théâtre on jugeât par réflexion quand le cœur est occupé, il s'élèverait de toutes parts un cri d'admiration. C'est là ce que les connaisseurs appellent un vrai coup de théâtre, et non pas ces surprises d'un moment, produites par des combinaisons forcées, et dont il ne résulte tout au plus que de l'embarras ou de la curiosité. Les plus beaux coups de théâtre sont ceux où, comme ici, un personnage annonce, en se montrant, une de ces situations terribles, un de ces grands combats du cœur où nous sommes tous de moitié. Assemblez des milliers d'hommes, il n'y en aura pas un dont le cœur ne palpite à ce seul mot, *paraissez, tout est prêt;* pas un qui ne pense en lui-même : Que va dire, que va faire la malheureuse Zaïre? Mais, pour produire tant d'effet avec ce seul mot, il a fallu qu'il n'y eût pas, dans toute la première moitié de la pièce, un seul ressort qui ne fût juste; et ce n'est pas cet art que le poëte nous permet de remarquer, quand il nous montre son ouvrage dans la perspective théâtrale : alors au contraire il ne demande qu'à nous le faire oublier. L'illusion est complète; nous ne songeons qu'à ce qui va se passer entre Zaïre et Orosmane. Le silence de la crainte, le saisissement de la pitié est alors le vrai triomphe du génie qui nous fait éprouver sa force avant de nous en avoir révélé le secret, et devient notre maître au point qu'il ne nous permet de l'admirer qu'après qu'il nous a rendus à nous-mêmes.

Orosmane, qui vient chercher Zaïre pour la mener à l'autel, déploie, en arrivant, cette triomphante allégresse de l'amour qui se croit au comble de ses vœux :

Et l'ardeur qui m'anime
Ne souffre plus, madame, aucun retardement :
Les flambeaux de l'hymen brillent pour votre amant;
Les parfums de l'encens remplissent la mosquée;
Du dieu de Mahomet la puissance invoquée
Confirme mes serments, et préside à mes feux;
Mon peuple prosterné pour vous offre ses vœux,
Tout tombe à vos genoux : vos superbes rivales,
Qui disputaient mon cœur, et marchaient vos égales,
Heureuses de vous suivre et de vous obéir,
Devant vos volontés vont apprendre à fléchir.
Le trône, les festins et la cérémonie,
Tout est prêt : commencez le bonheur de ma vie!

Chaque mot est un coup de poignard pour la sensible Zaïre. Des soupirs, des mots entrecoupés, sont la seule réponse qu'elle peut faire aux empressements et aux transports du soudan. Il n'y voit pendant quelque temps que ce trouble ingénu et modeste, si naturel à une âme jeune et tendre, qui, au moment du bonheur suprême, en paraît comme accablée, et semble ne pouvoir ni le soutenir ni le concevoir. Cette méprise si excusable dans Orosmane, n'en est que plus cruelle pour Zaïre; elle veut parler, et la parole meurt sur ses lèvres. Orosmane commence à s'étonner : elle se hâte de lui renouveler toutes les protestations de sa tendresse. Ne sachant quelles raisons lui donner, elle prononce en tremblant les mots de *chrétiens*, de *Lusignan*....

Ces chrétiens!... Quoi! madame,
Qu'auraient donc de commun cette secte et ma flamme?

ZAÏRE.

Lusignan, ce vieillard accablé de douleurs,
Termine en ce moment sa vie et ses malheurs.

C'est une adresse du poëte d'avoir ramené ici l'idée de Lusignan qui meurt, et qui est toujours présent à l'esprit de sa fille. Orosmane, éloigné de plus en plus de la vérité qu'il ignore, répond par des vers pleins d'une douceur attendrissante :

Eh bien! quel intérêt si pressant et si tendre
A ce vieillard chrétien votre cœur peut-il prendre?
Vous n'êtes point chrétienne : élevée en ces lieux,
Vous suivez dès longtemps la foi de mes aïeux.
Un vieillard qui succombe au poids de ses années
Peut-il troubler ici vos belles destinées?
Cette aimable pitié qu'il s'attire de vous
Doit se perdre avec moi dans des moments si doux.

ZAÏRE.

Seigneur, si vous m'aimez, si je vous étais chère..

OROSMANE.

Si vous l'êtes, ah! Dieu!...

ZAÏRE.

Souffrez que l'on diffère...
Permettez que ces nœuds par vos mains assemblés...

OROSMANE.

Que dites-vous? ô ciel! Est-ce vous qui parlez,
Zaïre?

ZAÏRE.

Je ne puis soutenir sa colère.

Orosmane éperdu ne peut que répéter, *Zaïre!* et cette répétition est l'accent de l'amour. Dans tous les moments, sa plus tendre prière est de prononcer le nom de l'objet aimé. Zaïre ne peut plus supporter une situation si douloureuse :

Il m'est affreux, seigneur, de vous déplaire :
Excusez ma douleur.... Non, j'oublie à la fois,
Et tout ce que je suis, et tout ce que je dois.
Je ne puis soutenir cet aspect qui me tue,
Je ne puis.... Ah! souffrez que, loin de votre vue,
Seigneur, j'aille cacher mes larmes, mes ennuis,
Mes vœux, mon désespoir, et l'horreur où je suis.

Cette scène, qu'un goût sûr a renfermée dans de justes bornes, ne devait pas durer plus longtemps. Quelle situation que celle où la présence de ce qu'on adore devient un tourment insupportable! Dans quel

état elle doit laisser Orosmane! Il ne sait où il est; il doute de ce qu'il a entendu. Le soupçon s'éveille un moment dans son cœur : l'amour trompé dans ses vœux peut-il se défendre du soupçon? Mais sur qui ce soupçon peut-il tomber? Nérestan seul peut en être l'objet.

Si c'était ce Français!...

Cette pensée l'épouvante et le consterne; mais sa générosité naturelle ne lui permet pas de s'y arrêter longtemps.

Non : si Zaïre, ami, m'avait fait cette offense,
Elle eût avec plus d'art trompé ma confiance.
Le déplaisir secret de son cœur agité,
Si ce cœur est perfide, aurait-il éclaté?
Écoute : garde-toi de soupçonner Zaïre...
Mais, dis-tu, ce Français gémit, pleure, soupire...
Que m'importe, après tout, le sujet de ses pleurs?
Qui sait si l'amour même entre dans ses douleurs?
Et qu'ai-je à redouter d'un esclave infidèle,
Qui demain pour jamais se va séparer d'elle?

CORASMIN.

N'avez-vous pas, seigneur, permis, malgré nos lois,
Qu'il jouit de sa vue une seconde fois,
Qu'il revînt en ces lieux?

Ces mots nous apprennent que Nérestan a déjà fait demander cette grâce, qu'il voulait, il n'y a qu'un moment, appuyer du crédit de Zaïre. Mais le temps de la complaisance est passé : un instant de soupçon a suffi pour rendre ce Français odieux au soudan; et les douleurs de l'amour sont trop cruelles pour ne pas faire haïr celui qui les a causées. La demande d'un second entretien n'est plus qu'un outrage dont la seule pensée révolte Orosmane et le rend furieux :

Qu'il revînt, lui, ce traître!
Qu'aux yeux de ma maîtresse il osât reparaître!
Oui, je le lui rendrais, mais mourant, mais puni,
Mais versant à ses yeux le sang qui m'a trahi,
Déchiré devant elle; et ma main dégouttante
Confondrait dans son sang le sang de son amante....
Excuse les transports de ce cœur offensé;
Il est né violent; il aime, il est blessé.

Cet emportement terrible est la première explosion de l'orage qui s'élève dans le sein de l'impétueux Orosmane; mais le poëte, fidèle à ce premier dessein si bien conçu de ramener toujours cette noble confiance qui caractérise les belles âmes; le poëte, en terminant cet acte, ne laisse dans le cœur du soudan que le ressentiment d'une fierté offensée; elle seule dicte le parti qu'il va prendre et les ordres qu'il va donner, et il s'obstine même à repousser la défiance.

Non, c'est trop sur Zaïre arrêter un soupçon;
Non, son cœur n'est point fait pour une trahison.
Mais ne crois pas non plus que le mien s'avilisse
A souffrir des rigueurs, à gémir d'un caprice,
A me plaindre, à reprendre, à redonner ma foi :
Les éclaircissements sont indignes de moi;
Il vaut mieux sur mes sens reprendre un juste empire;
Il vaut mieux oublier jusqu'au nom de Zaïre.
Allons, que le sérail soit fermé pour jamais;
Que la terreur habite aux portes du palais;
Que tout ressente ici le frein de l'esclavage :
Des rois de l'Orient suivons l'antique usage.
On peut, pour son esclave oubliant sa fierté,
Laisser tomber sur elle un regard de bonté;
Mais il est trop honteux de craindre une maîtresse;
Aux mœurs de l'Occident laissons cette bassesse.
Ce sexe dangereux, qui veut tout asservir,
S'il règne dans l'Europe, ici doit obéir.

Non-seulement ce courroux trompeur est naturel à un amant irrité, qui se suppose alors une force qu'il n'aura pas longtemps, mais il donne lieu au poëte de tirer des mouvements de la passion les incidents qui nouent l'intrigue. Les ordres que donne Orosmane étaient nécessaires pour obliger Nérestan de hasarder la lettre qui produira bientôt la plus affreuse catastrophe.

Zaïre reparaît avec Fatime à l'ouverture du quatrième acte. Cette Fatime, dont l'auteur a eu soin de faire une chrétienne très-attachée à sa religion, afin de soutenir mieux la faiblesse de Zaïre, veut d'abord la féliciter de la victoire qu'elle vient de remporter sur elle-même, et lui faire envisager de nouveaux secours et de nouvelles espérances; mais Zaïre s'écrie pour toute réponse :

Ah! j'ai porté la mort dans le sein d'Orosmane.
J'ai pu désespérer le cœur de mon amant!
Quel outrage, Fatime, et quel affreux moment!
Mon Dieu, vous l'ordonnez!... J'eusse été trop heureuse.

Nouveaux reproches de Fatime. Zaïre poursuit :

Non, tu ne connais pas ce que je sacrifie :
Cet amour si puissant, ce charme de ma vie,
Dont j'espérais, hélas! tant de félicité,
Dans toute son ardeur n'avait point éclaté.
Fatime, j'offre à Dieu mes blessures cruelles;
Je mouille devant lui de larmes criminelles
Ces lieux où tu m'as dit qu'il choisit son séjour;
Je lui crie en pleurant : Ôte-moi mon amour,
Arrache-moi mes vœux, remplis-moi de toi-même.
Mais, Fatime, à l'instant les traits de ce que j'aime,
Ces traits chers et charmants, que toujours je revoi,
Se montrent dans mon âme entre le ciel et moi.

Les critiques, que ce style enchanteur n'a pu désarmer, ont demandé comment cette jeune esclave, dont la conversion est si récente, peut avoir assez de religion pour combattre tant d'amour, et rendre si bien les sentiments de l'un et de l'autre qui se mêlent et se combattent dans son âme. A les entendre, le christianisme devrait avoir moins de droits sur elle : ils oublient que, dès le premier acte, on a vu qu'il ne lui était pas étranger; qu'elle avait conservé de l'attachement pour cette religion où elle était née; qu'elle en estimait la morale et les principes. Elle a dit :

La foi de nos chrétiens me fut trop tard connue.
Contre elle cependant loin d'être prévenue,
Cette croix, je l'avoue, a souvent, contre moi,

Saisi mon cœur *surpris* de respect et d'effroi.
J'osais l'invoquer même avant qu'en ma pensée
D'Orosmane en secret l'image fût tracée.
J'honore, je chéris ces charitables lois
Dont ici Nérestan me parla tant de fois;
Ces lois qui, de la terre écartant les misères,
Des humains attendris font un peuple de frères :
Obligés de s'aimer, sans doute ils sont heureux.

Enfin elle a été jusqu'à dire :

Peut-être sans l'amour j'aurais été chrétienne.

L'auteur a donc pris ses mesures dès le commencement de la pièce pour fonder la vraisemblance morale, peut-être encore plus importante que celle des événements, puisqu'il est encore plus dangereux de blesser le sentiment que la raison. Il n'est donc point du tout surprenant que ces premières impressions aient acquis beaucoup de force après tout ce qui vient de se passer, et que la religion, la nature et le malheur, qui viennent d'étaler aux yeux de Zaïre un spectacle si frappant, et de si grandes révolutions, réveillent en elle cette sensibilité que les âmes tendres portent dans la religion, comme dans l'amour. Tout cela est également fondé sur la connaissance du cœur humain, sans laquelle on ne fait point de bonnes tragédies.

L'amour ne voit rien d'impossible : aussi Zaïre se flatte-t-elle que sa religion même pourra ne pas réprouver son union avec Orosmane. Elle dit, en parlant du Dieu des chrétiens :

Eh! pourquoi mon amant n'est-il pas né pour lui!
Orosmane est-il fait pour être sa victime?
Dieu pourrait-il haïr un cœur si magnanime?
Généreux, bienfaisant, juste, plein de vertus,
S'il était né chrétien, que serait-il de plus?

Un moment après, elle est vivement tentée de tout découvrir à son amant :

Je voudrais quelquefois me jeter à ses pieds,
De tout ce que je suis faire un aveu sincère.

Mais Fatime lui oppose des raisons péremptoires :

Songez que cet aveu peut perdre votre frère,
Exposer les chrétiens qui n'ont que vous d'appui,
Et va trahir le Dieu qui vous rappelle à lui.

La force de ces motifs n'a pas empêché qu'ils ne parussent insuffisants à bien des personnes. Les uns, uniquement par envie de censurer un bel ouvrage, ont prononcé, sans hésiter, que Zaïre devait dire son secret; les autres, en plus grand nombre, ont senti seulement qu'ils le désiraient, et ils ont pris pour une critique de la pièce ce désir, qui en faisait l'éloge. On peut répondre aux uns et aux autres que la conduite de Zaïre est nécessitée par les raisons les plus puissantes. Deux choses sont indubitables : c'est qu'avec un homme aussi amoureux et aussi violent qu'Orosmane, on doit tout craindre d'un premier transport de fureur contre un chrétien qui veut lui arracher ce qu'il aime; et, en supposant même qu'il l'épargne, il est du moins hors de doute qu'il ne consentira jamais à ce que Zaïre embrasse un culte qui lui défend de l'épouser : et alors que deviennent les serments qu'elle a faits à son père et à son frère; que devient tout ce qu'elle doit à sa naissance, à ses aïeux, à sa religion? Zaïre ne sent que trop la force de ces raisons, et doit la sentir : elle les combat pourtant, et doit les combattre. Elle dit à Fatime :

Ah! si tu connaissais le grand cœur d'Orosmane!

Mais Fatime répond :

Il est le protecteur de la loi musulmane;
Et plus il vous adore, et moins il peut souffrir
Qu'on vous ose annoncer un Dieu qu'il doit haïr.
Le pontife à vos yeux en secret va se rendre,
Et vous avez promis...

ZAÏRE.

Eh bien! il faut l'attendre.
J'ai promis, j'ai juré de garder ce secret :
Hélas! qu'à mon amant je le tais à regret!

Quant à ceux qui, désolés des revers affreux qui sont la suite de ce silence nécessaire, voudraient à tout prix que Zaïre ne l'eût pas gardé, ils ne s'aperçoivent pas que ce n'est pas là un jugement de leur raison, mais une illusion de leur sensibilité. S'ils blâment Zaïre, ce n'est pas qu'elle ait tort; c'est qu'ils ne se consolent pas de son malheur : et par là ils rendent hommage, sans y penser, au talent de l'auteur; car ce qu'il pouvait faire de mieux, c'était que Zaïre eût les meilleures raisons possibles pour ne rien révéler, et pourtant que son silence nous mît au désespoir.

La scène suivante, qui commence par ces mots, *Madame, il fut un temps, etc.*, est une de celles que savent par cœur tous ceux qui fréquentent le théâtre. Je ne ferai pas un mérite particulier à Voltaire de ce premier morceau, dont le fond se retrouvait dans d'autres pièces, parce que l'amour n'a point d'illusion plus commune que celle de l'indifférence affectée. Je remarquerai seulement que les grands maîtres, en traitant ces lieux communs de la passion, ne manquent jamais d'y mettre l'empreinte de leur génie, non-seulement par le style, mais par des nuances aussi justes que délicates, qu'eux seuls savent apercevoir. Ici, par exemple, le poëte a observé que, dans les scènes de dépit, si connues de ceux qui ont aimé, l'expression de l'injure et du mépris, très-marquée dans les premières phrases, que la colère soutient encore, ne manque jamais de s'affaiblir dans les dernières, à mesure que la présence de ce qu'on aime produit son infaillible effet. L'amour alors trouve moyen, n'importe comment, de se remontrer sous toutes

les formes qu'il prend pour se cacher. Aussi, à peine Orosmane a-t-il déclaré qu'une autre va monter au rang qu'il destinait à Zaïre, qu'il ajoute tout de suite :

Il pourra m'en coûter, mais mon cœur s'y résout.
Apprenez qu'Orosmane est capable de tout;
Que j'aime mieux vous perdre, et, loin de votre vue,
Mourir désespéré de vous avoir perdue,
Que de vous posséder, s'il faut qu'à votre foi
Il en coûte un soupir qui ne soit pas pour moi.
Allez, mes yeux jamais ne reverront vos charmes.

Il a débuté par annoncer *le plus froid mépris*, et finit par faire entendre, tout en renonçant à Zaïre, qu'il ne pourra la perdre sans en mourir de regret. Tel est le chemin que fait l'amour en quelques minutes. Si Zaïre pouvait être de sang-froid, elle serait peu alarmée d'une rupture si amoureusement annoncée. Mais elle aime; elle craint tout de l'amant qu'elle a offensé; elle est épouvantée de ces derniers mots :

Allez, mes yeux jamais ne reverront vos charmes.

Il est vrai qu'en les prononçant, Orosmane n'a pas le courage de regarder ces mêmes *charmes* qu'il veut abandonner.

ZAÏRE.
Et bien! puisqu'il est vrai que vous ne m'aimez plus,
Seigneur....

Orosmane l'interrompt : déjà il a besoin de raffermir un courroux qui chancelle; il rappelle tout ce qui peut le justifier à ses yeux et à ceux de son amante :

Il est trop vrai que l'honneur me l'ordonne...
Que je vous adorai... que je vous abandonne...
Que je renonce à vous... que vous le désirez...
Que sous une autre loi...

Mais il regarde Zaïre, et Zaïre pleure. Il n'en faut pas plus, et Orosmane est à ses pieds. Tous les cœurs ont retenu ce mot fameux dans l'histoire du théâtre, parce qu'il est si vrai dans celle de l'amour, *Zaïre, vous pleurez,* ce mot qui ne peut avoir l'accent qui lui convient que dans l'illusion de la scène, ou dans la réalité d'une situation semblable. On admire, et personne n'admire plus que moi ce vers de Roxane au milieu de ses fureurs :

Bajazet, écoutez, je sens que je vous aime.

Ce vers est profond; il peint d'un trait, comme celui de *Zaïre,* une révolution rapide du cœur humain. Mais celui de *Zaïre* est d'un effet plus touchant; et toujours par cette même raison qui tient à la première conception sur laquelle est fondée toute la pièce. Roxane adresse un cri sublime, mais inutile, à un cœur qui le repousse; le cri d'Orosmane est entendu dans le cœur de Zaïre, et le nôtre y répond avec le sien; le nôtre suit Orosmane quand il tombe aux genoux de ce qu'il aime.

Zaïre, en le voyant à ses pieds, n'est occupée d'abord que de cette seule crainte, qu'il ne puisse attribuer ses larmes au regret de perdre le rang suprême.

Me punisse à jamais ce ciel qui me condamne,
Si je regrette rien que le cœur d'Orosmane!

OROSMANE.
Zaïre, vous m'aimez!

ZAÏRE.
Dieu! si je l'aime, hélas!

C'est là un de ces moments où le cœur répand avec abondance tous les sentiments qui l'oppressent d'autant plus, qu'il les a renfermés quelque temps. Mais je ne crois pas que, dans ces sortes d'épanchements imités par l'imagination dramatique, on puisse mettre rien au-dessus du morceau suivant :

Quel caprice étonnant que je ne conçois pas!
Vous m'aimez? Eh! pourquoi vous forcez-vous, cruelle,
A déchirer le cœur d'un amant si fidèle?
Je me connaissais mal; oui, dans mon désespoir,
J'avais cru sur moi-même avoir plus de pouvoir :
Va, mon cœur est bien loin d'un pouvoir si funeste.
Zaïre, que jamais la vengeance céleste
Ne donne à ton amant enchaîné sous ta loi
La force d'oublier l'amour qu'il a pour toi!
Qui, moi? que sur mon trône une autre fût placée?
Non, je n'en eus jamais la fatale pensée.
Pardonne à mon courroux, *à mes sens interdits,*
Ces dédains affectés et si bien démentis.
C'est le seul déplaisir que jamais dans ta vie
Le ciel aura voulu que ta tendresse essuie.
Je t'aimerai toujours.... Mais d'où vient que ton cœur,
En partageant mes feux, différait mon bonheur?
Parle : était-ce un caprice? est-ce crainte d'un maître,
D'un soudan qui, pour toi, veut renoncer à l'être?
Serait-ce un artifice? Épargne-toi ce soin :
L'art n'est pas fait pour toi; tu n'en as pas besoin.
Qu'il ne souille jamais le saint nœud qui nous lie;
L'art le plus innocent tient de la perfidie.
Je n'en connus jamais....

Tel est l'avantage des sujets conçus d'une manière originale, que les détails ont le même caractère de nouveauté. Le commencement de cette scène ressemblait à plusieurs autres; mais depuis ces mots, *Zaïre, vous pleurez,* la situation d'Orosmane est absolument neuve; et quoique Racine ait si souvent fait parler l'amour, aucun endroit dans ses ouvrages ne peut se rapprocher, sous aucun rapport, de ce morceau que vous venez d'entendre. Il n'y a ici de commun, entre ces deux grands écrivains, que cette magie de style qui, jusqu'à *Zaïre,* n'avait appartenu qu'à Racine. Tous deux l'ont portée si loin, que l'esprit pourrait difficilement marquer différents degrés d'admiration, et ne doit pas même y penser. Mais le cœur a toujours ses préférences, et peut s'en rendre compte jusqu'à un certain point, sans y porter l'exactitude de l'analyse, qui ne trouve point ici de place. Je ne crois pas, ni qu'on puisse me reprocher d'aimer trop peu Racine, ni que *Zaïre,* que

je sais par cœur depuis mon enfance, puisse aujourd'hui me faire aucune espèce d'illusion. S'il m'est permis d'énoncer ce que je sens, il me semble que, dans cette tragédie, la première où le génie de Voltaire ait marché sans guide, et se soit abandonné à ses propres forces, son style, qui jusque-là était d'un imitateur de Racine, a pris une couleur qui lui est propre : et c'est une preuve que le style, qu'on a si souvent et si mal à propos voulu séparer du génie, en prend toujours le caractère, et qu'on s'exprime en raison de ce que l'on conçoit. Je crois que Voltaire avait l'imagination la plus vive que jamais ait eue aucun des poëtes dans qui elle a été réglée par le goût; et c'est par cette raison qu'il devait être le plus tragique de tous; car c'est la vivacité de l'imagination qui vous prête le langage des passions que vous n'éprouvez pas, et vous transporte dans une situation qui n'est pas la vôtre. Ce feu, qui dévorait Voltaire, qui se répandait dans ses compositions, ne lui a pas permis de les soigner dans toutes les parties aussi scrupuleusement que Racine, non pas peut-être qu'il eût moins de goût naturel que lui, mais il l'écoutait moins, et il n'était pas en lui de faire autrement; il était trop puissamment emporté : aussi a-t-il, ce me semble, plus de véhémence, plus d'effet, plus d'entraînement. Nous le verrons tout à l'heure, quand Orosmane sera en proie à ses fureurs; mais dans les vers que je viens de citer, qui ne demandaient qu'une sensibilité vive, une tendresse passionnée, je crois apercevoir, avec une élégance moins égale, moins travaillée que celle de Racine, une plus grande facilité de mouvements et d'expression, plus d'abandon, plus de grâce, enfin un charme plus pénétrant peut-être, parce qu'il ressemble plus à l'inspiration, et n'offre pas la moindre apparence de travail. Qu'on examine ce morceau et beaucoup d'autres du même rôle, ils sont faits, pour ainsi dire, d'un jet : ils vont tellement au cœur, que le sentiment fait oublier le vers, et je ne sais si ce n'est pas là le dernier degré de l'illusion tragique. La versification de Racine est si singulièrement belle, qu'il n'est guère possible de séparer le plaisir qu'elle fait de toutes les autres impressions de la tragédie. La versification de l'auteur de *Zaïre* a dans son élégance un si grand air de facilité, que les vers semblent n'avoir pas été composés; il ont été conçus : et je croirais volontiers que ce qui distingue surtout la poésie de Voltaire, c'est qu'il paraît, plus que tout autre, penser et sentir en vers. Un peu de négligence est la suite inévitable de cette prodigieuse facilité. Racine, depuis *Andromaque,* n'aurait pas laissé dans un morceau aussi remarquable que celui dont je parle un vers comme celui-ci :

> Pardonne à mon courroux, *à mes sens interdits.*

Il aurait corrigé ce dernier hémistiche, si vague, qu'il ressemble à une cheville, et qui est la seule tache de cette scène enchanteresse. Mais en revanche, des endroits tels que ceux-ci :

> Parle : était-ce un caprice, est-ce crainte d'un maître?
> D'un soudan qui, pour toi, veut renoncer à l'être?
> Serait-ce un artifice? Épargne-toi ce soin :
> L'art n'est pas fait pour toi; tu n'en as pas besoin.

Ces traits d'une vérité si simple, ce langage si naturel, qu'on ne sait comment la mesure et la rime y ont trouvé place, et une foule d'autres morceaux dans le même goût, me paraissent, si l'on compare cette manière à celle de Racine, pleins de cette *grâce* dont la Fontaine a dit qu'elle était *plus belle encore que la beauté.*

Zaïre prend le seul parti qu'elle puisse prendre; elle se jette aux genoux de son amant, et le conjure, au nom de l'amour, de lui laisser le reste de cette journée. Demain, dit-elle,

> Demain, tous mes secrets vous seront révélés.

Le soudan, quoique son inquiétude soit égale à son impatience, ne peut rien refuser à Zaïre : on ne refuse rien, tant qu'on se croit aimé :

> Allez, souvenez-vous que vous je sacrifie
> Les moments les plus beaux, les plus chers de ma vie.

A peine l'a-t-il vue s'éloigner, que l'amour murmure, dans son cœur, de ce qu'il vient d'accorder.

> Je suis bien indigné de voir tant de caprices.

Mais il se reproche aussitôt ce mouvement si excusable :

> Mais moi-même, après tout, eus-je moins d'injustices?
> Ai-je été moins coupable à ses yeux offensés?
> Est-ce à moi de me plaindre? On m'aime, c'est assez.
> Il me faut expier, par un peu d'indulgence,
> De mes transports jaloux l'injurieuse offense.
> Je me rends. Je le vois, son cœur est sans détours;
> La nature naïve anime ses discours;
> Elle est dans l'âge heureux où règne l'innocence;
> A sa sincérité je dois ma confiance.
> Elle m'aime sans doute; oui, j'ai lu, devant toi,
> Dans ses yeux attendris, l'amour qu'elle a pour moi;
> Et son âme, éprouvant cette ardeur qui me touche,
> Vingt fois pour me le dire a volé sur sa bouche.
> Qui peut avoir un cœur assez traître, assez bas,
> Pour montrer tant d'amour, et ne le sentir pas?

C'est pendant qu'il se livre tout entier à des mouvements si tendres qu'on lui apporte la lettre saisie par les gardes du sérail entre les mains d'un chrétien qui cherchait à s'y introduire : c'est à Zaïre qu'elle est adressée. Nous la savons tous, cette lettre; elle est présente à notre souvenir, comme si chacun de nous l'avait reçue; mais comme elle a été

le sujet de beaucoup de critiques, il faut la rapporter. Les premiers mots doivent porter un coup mortel à un amant :

« . . . Chère Zaïre, il est temps de nous voir.
« Il est vers la mosquée une secrète issue,
« Où vous pouvez sans bruit, et sans être aperçue,
« Tromper vos surveillants, et remplir notre espoir.
« Il faut tout hasarder : vous connaissez mon zèle;
« Je vous attends; je meurs, si vous n'êtes fidèle. »

La première remarque qu'on a faite, et qui ne coûtait pas beaucoup à faire, c'est que, si Nérestan avait mis dans son billet, *ma sœur* au lieu de *chère Zaïre*, il n'y aurait plus de pièce. Cela est incontestable; et j'ai vu bien des gens si frappés de cette remarque, qu'elle semblait détruire à leurs yeux tout le mérite de l'ouvrage. Pour moi, j'avoue que je n'ai jamais compris l'importance qu'on pouvait donner à de pareilles observations. D'abord on conviendra que Nérestan a pu tout aussi bien mettre *chère Zaïre* que *ma sœur ;* et si l'un est aussi naturel que l'autre, je ne sais pas pourquoi l'on saurait mauvais gré à l'auteur d'avoir choisi celui qui lui donnait une belle tragédie. Mais ce n'est pas tout : il me paraît évident qu'il a eu de très-bonnes raisons pour le choisir, et que le billet de Nérestan est écrit selon toutes les règles de la prudence. Il est forcé de l'envoyer, parce qu'il n'a pas d'autre moyen d'avertir sa sœur du moment et du lieu où elle pourra joindre le prêtre chrétien dont elle doit recevoir le baptême. Ce billet peut être intercepté, et Nérestan a le plus grand intérêt à n'y pas révéler le secret de la naissance de Zaïre avant qu'elle soit baptisée; il ne doit donc pas dire *ma sœur*. Il ne veut pas non plus y expliquer qu'il s'agit d'une cérémonie chrétienne. Cependant, autorisé à douter encore d'un cœur dont il a vu les combats, il lui rappelle ses devoirs avec ces expressions d'un zèle affectueux, que malheureusement Orosmane peut prendre pour celles de l'amour, parce qu'il n'en peut pas connaître le vrai sens. Ainsi toutes les vraisemblances sont ménagées, la méprise doit avoir lieu : et si les suites en sont horribles, s'il en résulte une tragédie, c'est que de semblables méprises, déplorable effet de cet assemblage de circonstances qu'on nomme hasard, n'ont que trop souvent produit des scènes tragiques dans le grand théâtre de la vie humaine.

Je ne vois ici qu'une objection à faire, la seule qui me paraisse réellement embarrassante, et la seule que je ne sache pas qu'on ait jamais proposée. Le premier mot d'Orosmane est de demander qui portait cette lettre. On lui répond :

Un de ces chrétiens
Dont vos bontés, seigneur, ont brisé les liens.
Au sérail en secret il allait s'introduire.
On l'a mis dans les fers.

Le soudan ne doit-il pas sur-le-champ faire venir ce chrétien, et lui dire : Qui t'a chargé de cette lettre? C'est là du moins le mouvement qui semble le plus naturel, celui qui se présente d'abord à l'esprit. Cependant l'auteur pourrait répondre qu'un mouvement encore plus prompt, et le premier de tous, c'est de lire la lettre; que, dès qu'Orosmane l'a lue, il ne doute pas, d'après ses premiers soupçons, qu'elle ne soit de Nérestan, et qu'alors l'horreur de cette perfidie le jette dans des accès de rage qui troublent et égarent sa raison. On peut répliquer à l'auteur que le premier effet de cette même rage doit être de faire arrêter celui qu'il croit son rival, et de le faire amener devant lui; ce qui produirait un éclaircissement qui préviendrait la catastrophe du cinquième acte. Mais l'auteur répondrait encore que le soudan ne revient à lui que pour écouter le conseil de Corasmin, qui lui propose le moyen le plus infaillible de connaître la vérité, et de s'assurer si sa maîtresse est infidèle ou ne l'est pas : c'est de lui faire rendre cette lettre par une main inconnue, par un esclave affidé qui rapportera la réponse qu'elle aura faite. Le poëte pourrait ajouter qu'Orosmane doit être d'autant plus disposé à se rendre à cet avis, que ce qui l'intéresse le plus, c'est de savoir avec certitude si Zaïre est coupable ou non, puisque dans le fait il en doute encore jusqu'à la fin de cet acte, et jusqu'au moment où l'esclave vient lui dire qu'elle a promis d'être au rendez-vous indiqué. Cette réponse est certainement fondée sur la connaissance du cœur humain; car il est sûr que, dans la situation d'Orosmane, un amant est encore plus pressé de s'assurer des sentiments de sa maîtresse, que de se venger de son rival; et c'est pour cela que le soudan, qui n'est occupé que des moyens de convaincre Zaïre, qui ne peut consentir à la croire coupable que le plus tard qu'il est possible, suspend sa vengeance à l'égard de Nérestan, qui d'ailleurs ne peut lui échapper, et ne donne l'ordre de l'arrêter qu'au moment où il se présentera pour entrer au sérail. On ne peut nier que ces motifs ne soient très-plausibles; et s'il ne s'ensuit pas précisément qu'Orosmane n'a pas dû, dans l'instant où il reçoit la lettre, faire venir le chrétien qui la portait, ils prouvent au moins que sa conduite, depuis le conseil que lui donne Corasmin, est conforme à la nature et à son caractère. Or, il est possible que dans une situation si violente, et qui renverse toutes les facultés de l'âme, Orosmane n'ait pas cette première idée, et passé ce moment, qui est très-rapide, le poëte a eu l'art de lui donner tous les motifs qui doivent éloigner cette idée, et lui prescrire un autre plan de conduite. J'en conclus que l'objection que j'ai proposée,

la seule qu'on puisse faire sur ce plan si bien combiné dans toutes ses parties, n'est pourtant pas assez forte pour en conclure une invraisemblance réelle; ce n'est qu'une difficulté que le poëte a sentie, et qu'il a éludée avec une adresse qu'il faudrait encore admirer, quand même l'effet de cette scène ne serait pas assez grand pour répondre à toute objection.

Quelle scène en effet! elle a du rapport avec celle où Roxane a surpris la lettre de Bajazet pour Atalide, mais il y a cette différence très-grande, que Roxane, en lisant cette lettre, ne fait guère que se confirmer dans les soupçons très-fondés qu'elle avait déjà sur Bajazet, dont elle a vu les froideurs, et qu'Orosmane, au contraire, voit dans la lettre écrite à Zaïre la trahison d'un cœur dont il se croit aussi sûr que du sien. Combien la situation est plus forte! Joignez-y la différence de caractère entre une esclave ambitieuse et féroce, trompée dans sa politique et dans ses intérêts autant que dans son amour, et l'amant le plus généreux, le plus sensible, le plus confiant, le plus exclusivement rempli du seul sentiment de l'amour. Il doit s'ensuivre une grande différence dans l'exécution des deux scènes, dont le fond est à peu près le même; et cette différence, marquée autant qu'elle devait l'être sous la plume de deux écrivains tels que Racine et Voltaire, mérite de nous occuper.

ROXANE, *en prenant le billet.*
Donne.... Pourquoi frémir; et quel trouble soudain
Me glace à cet objet, et fait trembler ma main?
Il peut l'avoir écrit sans m'avoir offensée,
Il peut même... Lisons, et voyons sa pensée.

Les premiers mouvements d'Orosmane sont bien plus vifs.

Donne... qui la portait...? Donne...

Le saisissement qu'il éprouve l'oppresse bien davantage.

. . . . Hélas! que vais-je lire?
Laisse-nous... Je frémis...

Il éloigne l'esclave; ce n'est que devant son ami qu'il veut s'exposer à ouvrir ce fatal billet. Il hésite, comme Roxane; mais bien moins maître de lui, il ne dit pas, comme un juge qui cherche un coupable, *lisons, et voyons sa pensée;* il rassemble toutes ses forces :

Ah! lisons... Ma main tremble, et mon âme étonnée
Prévoit que ce billet contient ma destinée.
Lisons...

Et il lit comme un criminel lirait sa sentence de mort. Roxane, lorsqu'elle a lu, ne fait d'abord éclater que la joie cruelle d'avoir reconnu le traître qu'elle soupçonnait :

Ah! de la trahison me voilà donc instruite.
Je reconnais l'appât dont ils m'avaient séduite.
Ainsi donc mon amour était récompensé,
Lâche, indigne du jour que je t'avais laissé!
Ah! je respire enfin, et ma joie est extrême
Que le traître une fois se soit trahi lui-même.
Libre des soins cruels où j'allais m'engager,
Ma tranquille fureur n'a plus qu'à se venger.

C'est ainsi que devait parler Roxane. On sent bien cependant que *sa fureur* n'est pas si *tranquille* qu'elle le dit, et les vers qui suivent immédiatement le prouvent assez :

Qu'il meure. Vengeons-nous : courez, qu'on le saisisse;
Que la main des muets s'arme pour son supplice;
Qu'on prépare pour lui ces nœuds infortunés
Par qui de ses pareils les jours sont terminés.
Cours, Fatime; sois prompte à servir ma colère.

Nous allons voir bientôt le même transport dans Orosmane; mais qu'il sera différemment exprimé! Roxane n'a pas encore mêlé à ses fureurs un seul mouvement d'amour. On n'a vu encore qu'une femme outragée, respirant le vengeance et déterminée à punir. Nul combat, nulle incertitude; elle n'est que furieuse. *Sois prompte à servir ma colère,* ce sont ses dernières paroles, celles d'une souveraine offensée, et l'élégance exquise du poëte trouve encore le moyen de se monter dans

Ces nœuds infortunés
Par qui de ses pareils les jours sont terminés.

Retournons maintenant à Orosmane. La lettre qu'il vient de lire l'a tué : les seuls mots qu'il peut prononcer, avec une voix étouffée, sont ceux-ci :

Eh bien! cher Corasmin, que dis-tu?

CORASMIN.

Moi, seigneur!
Je suis épouvanté de ce comble d'horreur.

OROSMANE.

Tu vois comme on me traite.

Il paraît tellement anéanti, que Corasmin prend cet accablement mortel pour une sorte d'insensibilité. Corasmim, qui connaît cette âme impétueuse, qui se rappelle toute la violence dont il avait été témoin quelques heures auparavant au seul nom de Nérestan, croit que la fierté de son maître ne voit plus dans Zaïre qu'une esclave méprisable qui a trompé son bienfaiteur, quand tout à coup Orosmane sort de cet état de mort par un éclat pareil à celui de la foudre :

Cours chez elle à l'instant, va, vole, Corasmin;
Montre-lui cet écrit... qu'elle tremble... et soudain
De cent coups de poignard que l'infidèle meure.

Roxane ordonne aussi la mort de Bajazet, mais elle veut l'abandonner aux muets, comme toute autre victime de la vengeance despotique. Ici c'est la vengeance d'un amant trahi; chaque mot en exprime la rage : *Montre-lui cet écrit... qu'elle tremble... de cent coups de poignard....* Il n'ordonne que

ce qu'il ferait lui-même. Mais ce transport est aussi court qu'il est forcené. Roxane, bien loin de rétracter son arrêt, s'étonne que Fatime hésite à le faire exécuter; elle insiste. Il faut que Fatime lui représente en tremblant tout le danger que Roxane elle-même va courir, s'il faut que Bajazet périsse. Mais Orosmane! à peine la fureur a-t-elle commandé, que l'amour tremble qu'elle ne soit obéie.

Mais, avant de frapper... Ah! cher ami, demeure;
Demeure, il n'est pas temps... Je veux que ce chrétien
Devant elle amené... Non, je ne veux plus rien.
Je me meurs; je succombe à l'excès de ma rage.

Je ne me rappelle aucune scène où l'on ait peint avec une si frappante énergie ces combats tumultueux d'un cœur outragé qui crie vengeance, et qui n'a pas la force de l'achever, ce désordre d'idées et de sentiments, ce bouleversement de l'âme, auquel elle ne peut résister longtemps, et qui bientôt l'accable et l'abat sous ses propres fureurs. Ce mot surtout, *Non, je ne veux plus rien*, est le sublime du désespoir.

Après ces premières explosions de la rage, il est dans la nature que l'âme fatiguée retombe sur elle-même et envisage son malheur. Roxane, qui s'est un peu calmée en écoutant Fatime, s'écrie dans sa douleur, où l'amour commence à se remontrer :

Avec quelle insolence et quelle cruauté
Ils se jouaient tous deux de ma crédulité!
Quel penchant, quel plaisir je sentais à les croire!
Tu ne remportais pas une grande victoire,
Perfide, en abusant ce cœur préoccupé,
Qui lui-même craignait de se voir détrompé.
Tu n'as pas eu besoin de tout ton artifice;
Et je veux bien te rendre encor cette justice :
Toi-même, je m'assure, as rougi plus d'un jour
Du peu qu'il t'en coûtait pour tromper tant d'amour.
Moi qui, de ce haut rang qui me rendait si fière,
Dans le sein du malheur t'ai cherché la première,
Pour attacher des jours tranquilles, fortunés,
Aux périls dont tes jours étaient environnés;
Après tant de bontés, de soins, d'ardeurs extrêmes,
Tu ne saurais jamais prononcer que tu m'aimes!

Cette douleur ne saurait être plus éloquente, ni s'exprimer en plus beaux vers. Celle d'Orosmane est bien plus véhémente; elle est animée d'une indignation plus vive à la fois et plus profonde; elle ne saurait s'énoncer en vers plus nombreux, en phrases aussi bien cadencées. Les plaintes de Roxane sont plus réfléchies; celles d'Orosmane sont plus amères : il y mêle des transports furieux, comme un volcan qui a jeté des flammes gronde encore après sa première éruption.

Le voilà donc connu ce secret plein d'horreur,
Ce secret qui pesait à son infâme cœur!
Sous le voile emprunté d'une crainte ingénue,
Elle veut quelque temps se soustraire à ma vue.
Je me fais cet effort, je la laisse sortir;
Elle part en pleurant, et c'est pour me trahir.
Quoi! Zaïre!

CORASMIN.

Tout sert à redoubler son crime.
Seigneur, n'en soyez pas l'innocente victime;
Et, de vos sentiments rappelant la grandeur...

OROSMANE.

C'est là ce Nérestan, ce héros plein d'honneur,
Ce chrétien si vanté, qui remplissait Solime
De ce faste imposant de sa vertu sublime!
Je l'admirais moi-même, et mon cœur combattu
S'indignait qu'un chrétien m'égalât en vertu.
Ah! qu'il va me payer sa fourbe abominable!
Mais Zaïre, Zaïre est cent fois plus coupable.
Une esclave chrétienne, et que j'ai pu laisser
Dans les plus vils emplois languir sans l'abaisser!
Une esclave! Elle sait ce que j'ai fait pour elle.
Ah! malheureux!

CORASMIN.

Seigneur, si vous souffrez mon zèle,
Si, parmi les horreurs qui doivent vous troubler,
Vous vouliez...

OROSMANE.

Oui, je veux la voir et lui parler.
Allez, volez, esclave, et m'amenez Zaïre.

Nous allons retrouver encore cet art si nécessaire et si admirable, d'accorder avec les mouvements de la passion les incidents qui doivent soutenir l'intrigue, et reculer le dénoûment; cet art qui disparaît d'abord et se perd dans l'illusion théâtrale, mais qu'il importe de chercher ensuite pour la gloire du poëte et pour notre instruction. Orosmane veut voir Zaïre et doit le vouloir; mais s'il la voit, lui qui vient de dire, *montrez-lui cet écrit*, il va infailliblement le lui montrer, et tout va s'éclaircir : il n'y a plus ni dénoûment ni cinquième acte, et par conséquent plus de pièce. Que fait l'auteur? Il fait donner par Corasmin cet avis dont j'ai déjà parlé, mais qu'il faut entendre dans sa bouche, pour voir à quel point l'auteur a su le motiver.

Ah! seigneur, vous allez, dans votre désespoir,
Vous plaindre, menacer, faire couler ses larmes :
Vos bontés contre vous lui donneront des armes,
Et votre cœur séduit, malgré tous vos soupçons,
Pour la justifier cherchera des raisons.
M'en croirez-vous? Cachez cette lettre à sa vue,
Prenez pour la lui rendre une main inconnue.
Par là, malgré la fraude et les déguisements,
Vos yeux démêleront ses secrets sentiments,
Et des plis de son cœur verront tout l'artifice.

Ce conseil entre trop bien dans le premier intérêt d'Orosmane pour qu'il puisse ne pas s'y rendre. Mais que sa réponse est belle!

Penses-tu qu'en effet Zaïre me trahisse?

Combien la trahison doit être un coup horrible pour un homme qui a tant de peine à la croire!

Allons, quoi qu'il en soit, je vais tenter mon sort,
Et pousser la vertu jusqu'au dernier effort.
Je veux voir à quel point une femme hardie
Saura de son côté pousser la perfidie.

CORASMIN.

Seigneur, je crains pour vous ce funeste entretien.
Un cœur tel que le vôtre...

OROSMANE.

Ah! n'en redoute rien.

A son exemple, hélas! ce cœur ne saurait feindre,
Mais j'ai la fermeté de savoir me contraindre.
Oui puisqu'elle m'abaisse à connaître un rival...
Tiens, reçois ce billet à tous trois si fatal;
Va, choisis pour le rendre un esclave fidèle,
Mets en de sûres mains cette lettre cruelle;
Va, cours... Je ferai plus, j'éviterai ses yeux.
Qu'elle n'approche pas... C'est elle : justes cieux!

Ainsi tout est prévu. Zaïre, qui a reçu l'ordre du soudan, se présente devant lui; mais il est affermi comme il doit l'être dans le dessein qu'on lui a suggéré, et dans la résolution d'en attendre l'effet : et, ce qui est décisif, il n'a plus la lettre dans les mains; il vient de la remettre dans celles de son ami; et pendant qu'il est avec Zaïre, Corasmin est allé chercher l'esclave qui doit servir les projets du sultan, et lui en rend compte dans la scène suivante. Ainsi, quand il dit à part,

Quoi, des plus tendres feux sa bouche encor m'assure!
Quel excès de noirceur! Zaïre! ah! la parjure!
Quand de sa trahison j'ai la preuve en ma main!

il parle et il doit parler comme s'il l'avait en effet; mais nous avons vu qu'il l'a remise à Corasmin. Ce qui est à remarquer dans cette scène entre Zaïre et son amant, c'est que l'un, malgré tout ce qu'il lui en coûte pour commander à un ressentiment qui paraît si juste, soutient la générosité de son caractère; et que l'autre, en multipliant les témoignages de la tendresse la plus vraie et la plus pure, garde la noble fierté qui convient à l'innocence accusée. Orosmane ne demande qu'à lire dans le cœur de Zaïre; il demande que la franchise de sa maîtresse réponde à la sienne. Elle a pu prendre pour de l'amour ce qui n'était que de la reconnaissance; il la presse de s'expliquer :

Si de quelque autre amour l'invincible puissance
L'emporte sur mes soins, ou même les balance,
Il faut me l'avouer, et dans ce même instant
Ta grâce est dans mon cœur : prononce, elle t'attend.

Que ce mouvement généreux fait encore aimer Orosmane! On conçoit cependant combien le cœur de Zaïre doit être offensé d'entendre parler de *grâce*. D'abord sa réponse est fière; mais que bientôt elle devient tendre!

J'ignore si le ciel, qui m'a toujours trahie,
A destiné pour vous ma malheureuse vie.
Quoi qu'il puisse arriver, je jure par l'honneur,
Qui non moins que l'amour est gravé dans mon cœur,
Je jure que Zaïre, à soi-même rendue,
Des rois les plus puissants détesterait la vue,
Que tout autre après vous me serait odieux.
Voulez-vous plus savoir, et me connaître mieux?
Voulez-vous que ce cœur à l'amertume en proie,
Ce cœur désespéré devant vous se déploie?
Sachez donc qu'en secret il pensait malgré lui
Tout ce que devant vous il déclare aujourd'hui;
Qu'il soupirait pour vous avant que vos tendresses
Vinssent justifier mes naissantes faiblesses;
Qu'il prévint vos bienfaits, qu'il brûlait à vos pieds;
Qu'il vous aimait enfin lorsque vous m'ignoriez;
Qu'il n'eut jamais que vous, n'aura que vous pour maître.
J'en atteste le ciel, que j'offense peut-être;
Et si j'ai mérité son éternel courroux,
Si ce cœur fut coupable, ingrat, c'était pour vous.

Ainsi, par une fatalité aussi étrange qu'inévitable, il faut qu'Orosmane se croie malheureux et trahi, dans l'instant même où il entend ce que l'amour peut faire entendre de plus doux. Une situation si pénible ne pouvait pas se prolonger; le secret d'Orosmane lui échapperait. Il fait sortir Zaïre, et demande à Corasmin qui rentre s'il a trouvé l'esclave qui doit bientôt lui découvrir la vérité.

CORASMIN.
Oui je viens d'obéir; mais vous ne pouvez pas
Soupirer désormais pour ses traîtres appas :
Vous la verrez sans doute avec indifférence,
Sans que le repentir succède à la vengeance,
Sans que l'amour sur vous en repousse les traits.

La réponse d'Orosmane va terminer cet acte par une de ces révolutions du cœur puisées dans la nature, et qui est encore une progression dans cet extrême intérêt qui jusqu'ici a toujours été en croissant.

Corasmin, je l'adore encor plus que jamais.
CORASMIN.
Vous? ô ciel! vous?
OROSMANE.
Je vois un rayon d'espérance.
Cet odieux chrétien, l'élève de la France,
Est jeune, impatient, léger, présomptueux,
Il peut croire aisément ses téméraires vœux.
Son amour indiscret et plein de confiance
Aura de ses soupirs hasardé l'insolence;
Un regard de Zaïre aura pu l'aveugler :
Sans doute il est aisé de s'en laisser troubler.
Il croit qu'il est aimé, c'est lui seul qui m'offense;
Peut-être ils ne sont point tous deux d'intelligence.
Zaïre n'a point vu ce billet criminel,
Et j'en croyais trop tôt mon déplaisir mortel.
Corasmin, écoutez.... Dès que la nuit plus sombre
Aux crimes des mortels viendra prêter son ombre,
Sitôt que ce chrétien, chargé de mes bienfaits,
Nérestan, paraîtra sous les murs du palais,
Ayez soin qu'à l'instant la garde le saisisse;
Qu'on prépare pour lui le plus honteux supplice,
Et que, chargé de fers, il me soit présenté.
Laissez surtout, laissez Zaïre en liberté.
Tu vois mon cœur, tu vois à quel excès je l'aime.
Ma fureur est plus grande, et j'en tremble moi-même.
J'ai honte des douleurs où je me suis plongé.
Mais malheur aux ingrats qui m'auront outragé!
Laissez surtout, laissez Zaïre en liberté...
Tu vois mon cœur...

Toujours des mouvements aimables au milieu des tourments de la jalousie, et de la jalousie d'un maître, d'un soudan.

Après tout ce que le poëte nous a fait ressentir pendant quatre actes, que dire du cinquième, où il a trouvé ce secret, qui est le comble de la perfection dramatique, de renforcer progressivement de scène en scène une situation depuis longtemps si cruelle, et de conduire Orosmane par tous les de-

grés de l'infortune et du désespoir? Jusqu'ici du moins il pouvait y mêler la consolation d'un doute passager; mais enfin son malheur est trop sûr : Zaïre a promis d'être au rendez-vous : et c'est ici que rien ne peut se comparer aux déchirements de ce cœur dont il ne sort plus que des cris affreux et entrecoupés comme les cris de la torture. Il est seul avec Corasmin; il erre dans les ténèbres et dans la rage; il attend Zaïre. J'ai vu, et ceux qui ne l'ont pas vu ne peuvent en avoir l'idée; j'ai vu cette situation épouvantable rendue par cet homme unique* que la nature, qui voulait tout prodiguer à Voltaire, semblait avoir créé exprès pour lui, pour qu'il y eût un acteur égal au poëte; pour que la tragédie, sentie au même degré par tous les deux, parût sur le théâtre français avec toute son énergie, tout son pouvoir, tous ses effets. Il faut, pour concevoir ce qu'elle est, avoir vu cette terreur profonde, ce silence de consternation interrompus de temps en temps, non par ces exclamations tumultueuses souvent si équivoques, et quelquefois même si ridicules, mais par des accents douloureux qui répondaient à ceux de l'acteur, par des sanglots qui attestaient le froissement de tous les cœurs, par des larmes dont ils avaient besoin pour se soulager. Quel spectacle! On eût cru, aux pleurs qui coulaient de tous côtés, aux signes multipliés de la désolation universelle, on eût cru voir un peuple qui venait d'éprouver quelque grande calamité. Mais aussi quel tableau! que tous les traits en sont d'une vérité sublime! Orosmane, comme aliéné par le désespoir, repousse jusqu'aux soins de l'amitié, il ne peut plus souffrir la vue d'aucun humain, depuis que Zaïre l'a trahi. Il éloigne avec emportement le fidèle Corasmin :

. . . . Ote-toi de mes yeux, etc.

Et un moment après il le rappelle; il court après lui : il n'a pas pu rester avec lui-même :

Ah! trop cruel ami, quoi! vous m'abandonnez!
Venez : a-t-il paru, ce rival, ce coupable?
. . . .

Son imagination égarée trompe ses sens :

. . . . N'entends-tu pas des cris?
. . . Un bruit affreux a frappé mes esprits.
On vient.

CORASMIN.

Non, jusqu'ici nul mortel ne s'avance.
Le sérail est plongé dans un profond silence :
Tout dort, tout est tranquille, et l'ombre de la nuit...

OROSMANE.

Hélas! le crime veille, et son horreur me suit.

Et au milieu de cette horreur, l'amour vient se présenter à lui avec ses plus touchants souvenirs; il s'adresse à Zaïre,

Tu ne connaissais pas mon cœur et ma tendresse! etc.

et il pleure enfin, il pleure, ce fier soudan qui disait il y a quelques heures :

. . . Il est trop honteux de craindre une maîtresse.

Est-ce vous, lui dit Corasmin étonné,

Est-ce vous qui pleurez? vous, Orosmane? ô cieux!

OROSMANE.

Voilà les premiers pleurs qui coulent de mes yeux.

Il envoie Corasmin arrêter Nérestan. L'instant fatal est arrivé; il se prépare à la vengeance, et tire son poignard. Mais qu'il y a ici un beau mouvement! Il entend la voix de Zaïre qui dit à sa compagne en tremblant, *Viens, Fatime.* Il s'arrête malgré lui :

. . . . Qu'entends-je? Est-ce là cette voix? etc.

Il est convaincu que Zaïre est infidèle, et qu'elle ne vient que pour le trahir; il est prêt à la frapper, et il ne peut résister au son de sa voix. Que cette dernière expression de l'amour est d'un poëte qui l'a bien connu, qui a senti ce charme inexprimable, ce pouvoir indicible de la voix d'une amante, de la voix qui a tant de fois répété l'aveu de l'amour! Le poignard est prêt à tomber de la main d'Orosmane; mais ce qu'il entend ranime sa fureur :

C'est ici le chemin : viens, soutiens mon courage.
Il va venir.

OROSMANE.

Ce mot me rend toute ma rage.

Il marche vers Zaïre, qui trompée par l'obscurité, croit tendre les bras à son frère :

Est-ce vous, Nérestan, que j'ai tant attendu?

Au nom de Nérestan le coup est déjà porté; et l'amour, qui plonge le poignard dans le sein d'une victime innocente, n'a jamais été ni plus malheureux ni plus excusable.

La punition en est prompte et terrible. Nérestan qu'on amène, et qui s'écrie, à la vue de ce corps sanglant, *Ah! ma sœur!* éclaircit d'un mot la vérité fatale. *Sa sœur!* s'écrie en même temps Orosmane frappé à mort; et tout ce qu'il entend de la bouche de Nérestan et de Fatime lui révèle son crime involontaire, et le bonheur qu'il a perdu.

Zaïre!... Elle m'aimait? Est-il bien vrai, Fatime?
Sa sœur? J'étais aimé?

Ce mot si simple et si déchirant, ce mot qui dit tout, et après lequel il ne reste plus à Orosmane qu'à mourir, ce mot, le dénoûment de cinq actes, me paraît, si l'on considère tout ce qui le précède et tout ce qu'il produit, le plus tragique que la passion et le malheur aient jamais prononcé sur la scène.

Orosmane, dès ce moment, paraît calme; il est sûr

* Le Kain.

du cœur de son amante, et sûr de mourir. Il n'entend pas même les reproches de Nérestan et de Fatime; il donne avec tranquillité des ordres pour la sûreté de Nérestan et des chrétiens; il veut qu'ils partent chargés de ses dons; et quand il s'est fait justice, qu'il s'est percé du même poignard dont il a frappé Zaïre, ses derniers soins s'étendent même sur ce digne frère de sa maîtresse :

Respectez ce héros, et conduisez ses pas.

La beauté unique de ce caractère, que j'ai tâché de développer sous tous les rapports; l'art de l'intrigue, la progression de l'intérêt soutenue jusqu'au dernier vers; la réunion de tout ce que la nature et les passions ont de plus puissant pour émouvoir, de tout ce que le malheur extrême peut inspirer de pitié; le degré d'intérêt proportionnellement ménagé dans tous les personnages; la vérité des sentiments; le charme continuel du style, malgré quelques négligences; le prodigieux effet qui résulte de cet ensemble, et qui est le même sur tous les ordres de spectateurs, tout me fait voir dans *Zaïre* l'ouvrage le plus éminemment tragique que l'on ait jamais conçu. Elle fait pleurer le peuple comme les gens instruits; et quand les ressorts et l'exécution sont admirés des connaisseurs, si l'effet peut aller jusqu'à devenir pour ainsi dire populaire, c'est sans contredit le plus grand triomphe d'un art qui a pour but principal d'émouvoir les hommes rassemblés *.

Je finirai par une observation qui prouvera combien l'opinion sur les différents rôles des pièces de théâtre dépend du jeu des acteurs. Depuis le temps où *Zaïre* parut, jusqu'à celui où le Kain joua le rôle d'Orosmane, c'était celui de Zaïre qui paraissait avoir fait le succès de la pièce; c'était la tendre Zaïre qui semblait avoir subjugué tous les cœurs. L'auteur, dans sa préface, ne parlait que d'elle; il disait dans des vers charmants adressés à l'actrice :

. . . . Zaïre est ton ouvrage;
Il est à toi, puisque tu l'embellis.

Aujourd'hui c'est une injustice assez commune de regarder le rôle de Zaïre comme fort peu de chose en comparaison de celui d'Orosmane. Les actrices ne le jouent qu'à regret : elles se plaignent qu'Orosmane est tout dans la pièce; que tout lui est sacrifié. Il n'est pas à craindre que ce jugement soit jamais celui des hommes éclairés; mais pourquoi est-il devenu celui du grand nombre, qui va prendre ses opinions au spectacle et aux foyers? et pourquoi est-il si différent de celui qu'on portait autrefois? C'est que, dans la nouveauté, le rôle de Zaïre fut joué par une actrice qui était encore un de ces dons particuliers que la nature faisait à Voltaire. La figure de mademoiselle Gaussin, son regard, son organe, tout était fait pour exprimer la tendresse; elle avait des larmes dans la voix; elle avait cet air de candeur, ce ton d'ingénuité modeste qui devait caractériser l'amante d'Orosmane. D'ailleurs, l'art de la déclamation n'était pas alors détruit par le système le plus faux que la médiocrité et l'impuissance aient pu substituer au talent. On ne croyait pas alors qu'il fallût débiter des vers enchanteurs comme la prose la plus commune; que la familiarité triviale fût de la vérité; que l'expression eût besoin de la multiplicité des gestes; que, pour être vraie, elle dût toujours être violente. On n'avait pas oublié qu'une femme, une princesse, doit, dans toutes les situations, conserver le caractère de son sexe et de son rang; qu'elle ne doit ni pleurer comme un enfant, ni s'emporter comme un homme; que la douleur, la colère, la tendresse, la fierté, ne doivent pas s'exprimer dans son sexe comme dans le nôtre, sous peine de perdre tous les droits qu'il a sur nous. D'un autre côté, tandis que l'art éprouvait cette dégradation qui aujourd'hui ne peut guère aller plus loin, le Kain, en conservant les anciens principes, y ajoutait une force d'expression et une profondeur de sentiment que n'avait pas avant lui la tragédie. Faut-il s'étonner si l'opinion a varié avec l'exécution des rôles? Mais qu'il vienne une actrice faite pour celui de Zaïre, et qui sache trouver dans les moyens naturels à son sexe ce charme qu'il ne peut pas remplacer par une force qui lui est étrangère, alors tout le monde reconnaîtra le grand mérite de ce rôle : non pas que je prétende qu'il doive produire autant d'effet que celui d'Orosmane; la différence est en raison de la situation, et cette différence est considérable. Zaïre est toujours sûre d'être aimée, et Orosmane se croit trahi. Mais quoique l'un de ces deux rôles ait en conséquence bien moins de mouvement que l'autre, il est rempli d'une sensibilité pénétrante; il est écrit avec une douceur, une élégance et une grâce qu'on ne peut mettre en comparaison qu'avec le rôle de Bérénice.

Je me suis étendu sur cette tragédie; j'avais besoin de motiver l'admiration particulière qu'elle m'a toujours inspirée. Voltaire a pu, dans d'autres sujets, avoir moins de secours, être plus neuf, plus créateur, plus élevé; mais il n'a jamais conçu un sujet aussi heureux et aussi théâtral. La chose la plus difficile à mon gré, même pour le plus grand talent, serait de trouver un sujet aussi intéressant que celui de *Zaïre*. Il n'est pas impossible que la nature produise un homme qui écrive aussi bien que Ra-

* On peut voir, sur quelques-unes des beautés de cet ouvrage, M. de Chateaubriand, *Génie du Christianisme*, seconde partie, liv. II, chap. 8, *Iphigénie et Zaïre*.

cine, et qui sache faire des plans aussi parfaits que les siens; mais il y a telle combinaison d'effets dramatiques plus rare que la perfection même. Peut-être l'art du théâtre n'en a-t-il pas une autre du genre de *Zaïre*, qui, parmi les impressions les plus douces, les plus vives et les plus fortes, n'a pas un sentiment odieux, pas un que l'âme veuille repousser. Il n'a manqué à cette tragédie qu'une seule chose, c'est que Racine l'ait entendue.

APPENDICE DE LA SECTION IV.

Tel est le mérite de l'effet des ouvrages dramatiques bien conçus, qu'on y étudie le cœur humain dans des faits inventés, comme dans des événements réels. C'est à la suite d'une conversation sur *Zaïre* que s'éleva la question que je proposais dans le *Journal de Littérature*, dont j'étais alors chargé (en 1777), cette question morale :

« Quel est le moment où Orosmane est le plus malheureux ! Est-ce celui où il se croit trahi par sa maîtresse? Est-ce celui où, après l'avoir poignardée, il apprend qu'elle est innocente? »

Cette question, qui tient à la connaissance intime des passions, fut parfaitement traitée de part et d'autre dans les deux lettres que l'on va lire; et le plaisir général qu'elles firent alors m'engage à leur donner ici une place assez naturelle à la suite de l'analyse de *Zaïre*.

La première était du marquis de Bièvre, qui valait mieux que ses calembours, quoique son *Séducteur* ne fût rien moins qu'une bonne pièce. La seconde était d'une des femmes de Paris [1], à qui j'ai connu le plus de véritable esprit, et le plus de naturel et de grâce dans l'esprit.

LETTRE PREMIÈRE.

« Des occupations plus intéressantes vous ont sans doute engagé, monsieur, à nous abandonner le soin de résoudre la question proposée. Pour peu que vous l'eussiez examinée vous-même, vous auriez vu bientôt que ce n'était point une question, de savoir si un amant passionné est plus malheureux lorsqu'il conserve encore l'espoir que lorsqu'il l'a tout à fait perdu. Vous n'auriez pas non plus soumis aux calculs de l'esprit les effets naturels des agitations de l'âme *. C'est avec la mienne que je vais vous répondre, et je laisserai tomber rapidement sur le papier tout ce qu'elle m'inspire en ce moment, de peur que la vérité de cette première émotion n'aille se perdre ou s'altérer dans les détours obscurs de la métaphysique.

« Ceux qui ont éprouvé les orages du cœur, ou qui les éprouvent encore, n'ont qu'à se replier sur eux-mêmes pour ne plus douter que la jalousie la plus effrénée ne nous laisse encore des rayons d'espoir. Un amant soupçonneux trouve toujours dans son amour-propre quelques raisons qui le consolent. Est-il convaincu de la trahison de sa maîtresse, il est comme un malade à qui les médecins ont prononcé son arrêt, et qui se flatte encore jusqu'au dernier moment; et ses espérances sont toujours en raison de l'amour qu'il a pour la vie. Si des malheurs constants l'en ont détaché, alors, sans être même en danger, il se flattera que chaque révolution de sa maladie va l'entraîner au tombeau. L'espérance enfin accompagne toujours le désir qui nous porte vers un objet quelconque. Jetez les yeux sur le rôle d'Orosmane, considérez le grand acteur qui en est chargé, et faites attention à l'expression répandue dans ce vers qu'il prononce après la lecture du billet fatal :

Penses-tu qu'en effet Zaïre me trahisse?

Je sais que rien n'égale la violence des premiers transports de la jalousie : mais ce ne sont que des convulsions dont les intervalles sont toujours mêlés de quelque *douceur* (ou plutôt de quelque relâche). Lorsque l'âme est agitée, le délire l'aveugle; lorsqu'elle se repose, elle s'ouvre à l'espérance. J'ajouterai encore que les proportions du bonheur d'un amant ne changent point avec les circonstances où il se trouve, tant que l'objet de son amour respire. Est-il trahi, abandonné, dans le désespoir; si sa maîtresse, touchée de son sort, lui accorde un moment la consolation de la voir, en baisant ses pieds, en les arrosant de ses larmes, ce premier moment le fait autant jouir que ceux qu'il a passés dans ses bras. Si le souvenir du passé se réveille, il retombe dans un état douloureux, mais si son arrêt est prononcé sans retour, il ne pourra s'arracher des pieds de sa maîtresse qu'en obtenant la permission d'y revenir pleurer, et cet espoir lui fait encore aimer la vie. Le plus grand des malheurs de l'amour est de perdre pour jamais la vue de l'objet qu'on aime *. Mais lorsque, cédant à des transports de rage, on lui a plongé soi-même le poignard dans le sein, et que l'on brise le seul lien par qui l'on tienne à la vie, c'est alors que les regrets, les remords, la fureur, le désespoir, s'emparent de nous sans intervalle; c'est alors qu'on ne peut plus vivre. Les sentiments doux, qui versaient auparavant quelque baume sur les plaies du cœur, n'y rentrent alors que pour le déchirer. C'est ainsi que nos grands tragiques ont peint la nature. Écoutez Hermione lorsque Oreste a servi sa vengeance, et voyez ce que regrette cette infortunée :

Nous le verrions encor nous partager ses soins :
Il m'aimerait, peut-être; il le feindrait du moins.

Et elle va se poignarder sur le corps de Pyrrhus. Mais Hermione était trahie, son amant infidèle; et le malheureux Orosmane vient de donner

La mort la plus affreuse
A la plus digne femme, à la plus vertueuse, etc.

[1] Madame de Cassini, aujourd'hui veuve de M. de Cassini, maréchal de camp, et frère du célèbre astronome du même nom, qui était membre de l'Académie des sciences, comme son fils l'est encore aujourd'hui.

* Ici l'auteur se trompait : il n'y a au contraire que la réflexion tranquille qui puisse bien juger les mouvements et les effets des passions. Il est vrai seulement que celui qui les juge ne doit pas leur être étranger; et l'un n'empêche pas l'autre.

* Cela est vrai; mais ne perd-on cette vue que par la mort de l'objet, et cette mort même est-elle la plus cruelle manière d'en être séparé? C'est là le point de la question.

« J'en resterai là : mon âme est trop émue ; je ne veux pas m'affliger davantage sur une fiction poétique, etc. »

Quoique cette lettre ne soit pas, à beaucoup près, aussi bien écrite que la suivante, l'auteur a pourtant très-bien saisi la raison la plus forte pour le parti qu'il a pris, c'est-à-dire la perte de toute espérance. Mais cette raison est-elle décisive dans le cas dont il s'agit? Je crois qu'on verra le contraire dans la lettre qu'on va lire, et dans les réflexions que j'ai cru pouvoir y ajouter.

SECONDE LETTRE.

« J'ai tant pleuré à *Zaïre*, j'ai si souvent et de si bonne foi partagé la douleur de son amant, j'ai été si fort entraînée par ce bel ouvrage, et l'illusion a été si parfaite pour moi, que je crois n'avoir jamais vu Orosmane sur la scène sans qu'il ait fait passer dans mon âme toutes les passions qui agitaient la sienne; tous ses sentiments s'emparaient de mon cœur. Les deux situations qui font l'objet de votre question, monsieur, sont toutes deux d'un si grand intérêt, qu'elles ont toutes deux le droit de faire couler des larmes bien amères; mais enfin celle qui m'a paru la plus douloureuse et la plus cruelle, c'est celle où cet amant passionné se croit trahi par l'objet de son culte, et d'un culte si tendre et si touchant. Peut-être se récriera-t-on contre cette manière de sentir, mais peut-être aussi puis-je excuser et motiver ce sentiment.

« Lorsque Orosmane croit sa maîtresse infidèle, il est en proie à la fureur des trois passions qui le déchirent tour à tour : celle de l'amour, la première sûrement dans cette âme sensible; celle de l'orgueil, qui doit régner avec empire sur un sultan fier, accoutumé à tout soumettre; celle de l'amour-propre, si fort dans le cœur de l'homme, et qui le rend si faible [1] : toutes trois se réunissent pour lui faire éprouver tous leurs tourments. Alors, rien qui le console : tout est souffrance, tout est convulsion dans cette âme tendre, mais superbe. Cette femme qu'il adorait n'est plus digne de ses sacrifices : non-seulement il n'a pu la toucher, mais elle est avilie à ses yeux; elle est plus qu'indifférente, elle est perfide. Tout est pour lui désespoir et humiliation, rien ne peut plus justifier sa faiblesse. Il s'est cru aimé, il pleure une illusion qui lui fut si chère, mais ce sont des larmes de sang. Il ne peut plus être animé que du désir de la vengeance : cette seule idée s'offre à ses sens égarés, et cette idée qu'il croit juste, combattue en même temps par un amour qu'il ne peut ni vaincre ni conserver, le livre enfin au délire de la douleur, de la rage, du plus horrible désespoir. Voilà, je crois, la position où il souffre le plus, où il est le plus malheureux.

« Venons à celle où Orosmane, après s'être privé lui-même de cet objet qu'il crut si coupable, apprend qu'il était innocent. Ah! que sans doute cette lumière pénètre douloureusement jusqu'au fond de son cœur! combien il sent tout ce qu'il a perdu! Mais! dans cet affreux moment, son malheur n'a-t-il pas cependant quelque chose de plus tendre? L'amour remplit alors son âme tout entière, l'amour seul y gémit; tous ses accents sont plaintifs, mais tendres : plus de passions qui lui soient étrangères; ce n'est plus Zaïre qu'il accuse, ce n'est plus elle qu'il faut punir; c'est lui, c'est lui seul qu'il doit haïr; et peut-être souffre-t-on moins à s'abhorrer soi-même qu'à se croire forcé de haïr ce qu'on aime [1]. Orosmane s'écrie, *j'étais aimé!* Des regrets, des remords déchirants suivent cette pensée; mais, au milieu de ses douleurs, ne trouve-t-il pas encore une triste douceur à sentir, à se dire que Zaïre aurait vécu pour lui? la mort, dans cet instant, n'est-elle pas son refuge, son repos? Sa mort va venger Zaïre, et le rejoindre à elle; et cette idée est encore une sorte de bonheur pour un cœur tel que le sien. Il est donc moins malheureux que lorsqu'il a pu porter la mort dans le sein de son amante. C'est s'il eût été forcé de vivre, c'est alors qu'il eût été plus à plaindre que jamais : mais il fut aimé, il le sait, et il meurt, etc. »

RÉSUMÉ SUR LES DEUX LETTRES PRÉCÉDENTES.

Pour l'homme qui aime, le plus grand de tous les malheurs est de n'être pas aimé; et pour celui qui a été aimé et qui aime encore, le plus grand des malheurs est d'être trahi et abandonné. En prenant le mot *aimé* dans toute son énergie possible, comme on doit le prendre ici, cette vérité est incontestable.

La mort de ce qu'on aime, tout horrible qu'elle est, l'est moins que sa trahison. Pourquoi? C'est qu'il est moins cruel d'accuser la destinée que le cœur de sa maîtresse.

Combien de fois un amant a-t-il dit : J'aimerais mieux la voir morte qu'infidèle! C'est un délire sans doute; mais l'amour, la plus violente de toutes les passions, est-il autre chose qu'un délire? Celui qui aime ainsi ne ment pas quand il parle ainsi; il extravague, mais il est conséquent dans son extravagance.

On nous objecte l'espérance. Quand l'infidélité est avérée, ou qu'elle le paraît, comme ici, ce n'est que l'effort d'un moment que l'on fait sur soi-même pour s'abuser, une illusion fugitive qui nous livre un moment après à la vérité devenue plus cruelle. Cette vérité qui ne nous quitte pas, est celle-ci : Mon amante vit, mais ce n'est plus pour moi; elle vit, mais pour un autre. Comparez cette idée à celle-ci : Elle m'aimait, et n'est plus; mais elle a vécu pour moi. Toutes deux sont affreuses, mais celle-ci a une consolation, l'autre n'en a pas.

La passion peut supporter tout, pourvu qu'on ne l'arrache pas à son objet; et l'objet de l'amour, c'est d'être aimé.

— « Mais Orosmane n'a pas seulement perdu son

[1] Cette dernière phrase est digne du meilleur écrivain, et ce n'est pas la seule. La pensée est d'une femme qui a pu observer comment on menait les hommes par leur amour-propre.

[1] C'est encore là un trait remarquable.

amante, il l'a tuée, et elle était fidèle : sa perte est donc hors de comparaison avec toute autre. »

Je frémis, mais je réponds : Sa perte est la plus douloureuse qu'il soit possible; mais il s'y mêle le plus doux de tous les soulagements, celui qui ferme la plus horrible plaie de l'amour : *J'étais aimé!* Quel mot pour celui qui tout à l'heure se disait : Je suis trahi!

— « Oui; mais en disant, J'étais aimé, il faut qu'il ajoute, et je l'ai tuée! Quoi de plus affreux que ces deux mots réunis! »

Rien, si le soulagement n'était pas encore tout prêt, en réunissant une dernière parole aux deux autres : Elle m'aimait, je l'ai tuée, et je vais mourir.

— « Mais n'a-t-il pas la même ressource quand il la croit infidèle? »

Vous n'y pensez pas : la différence est totale. La mort finira tous ses maux, sans doute comme elle les finit tous, quels qu'ils soient; mais ce n'est pas de la mort qu'il s'agit, c'est du sentiment qui l'accompagne et la précède, et ce sentiment est-il le même dans les deux situations? Dans l'une, il meurt avec rage et sans une seule idée consolante; il se précipite dans la mort, comme un furieux dans un gouffre : dans l'autre, il y entre comme dans un asile, en répétant : *J'étais aimé!* Et voyez quel calme lui a donné le poëte après les transports les plus forcenés. C'est qu'il connaissait bien la nature.

Cette même question avait été agitée à Ferney en ma présence, et presque tout le monde fut d'un avis contraire au mien dans cette conversation, comme dans les lettres que je reçus avec les deux qu'on vient de lire. C'est què l'on confondait deux choses, la morale avec la passion, et la situation d'un moment avec un état de durée; et il ne s'agit ici que de la passion et d'un moment. Voltaire, qui avait d'abord gardé le silence au milieu du bruit, me dit assez bas pour qu'on ne pût l'entendre : *Vous avez raison, mais ne disons rien; nous ne serions pas les plus forts. Vous voyez bien qu'aucune de ces dames ne se soucie d'être tuée comme Zaïre.*

Cela était vrai, et cependant il n'y en avait pas une qui n'eût voulu être aimée comme elle. On ne voit dans les passions que leur charme, et l'on ne veut pas en voir le danger.

OBSERVATIONS SUR LE STYLE DE ZAÏRE.

1. Mais la mollesse est douce, et *sa suite* est cruelle.

Remarquez qu'en prose il serait beaucoup plus correct et plus élégant de dire, *et la suite en est cruelle*, parce que la particule relative *en* convient plus proprement aux choses inanimées que le pronom possessif. Mais cet usage est beaucoup moins impérieux en poésie, d'abord pour la facilité de la versification, ensuite parce que la poésie personnifie souvent les objets.

2. Vous comprenez assez quelle amertume *affreuse*
Corromprait de mes jours *la durée odieuse*.

C'est ici une de ces occasions où les rimes en épithètes rendent la diction faible et défectueuse. L'épithète du premier vers est commune, et celle du second est une cheville. De plus, une *amertume* qui *corrompt la durée des jours* n'est pas une bonne phrase.

3. Et du nœud de l'hymen *l'étreinte dangereuse*
Me rend infortuné, *s'il* ne rend vous heureuse.

Très-mauvaise périphrase pour rendre une idée très-simple. On sent trop que cette *étreinte dangereuse* n'est qu'un remplissage d'autant plus déplacé que les sentiments doux et tendres doivent s'exprimer avec plus de simplicité. *S'il*, est encore une petite faute de grammaire; le premier nominatif, *étreinte*, devait, dans la règle, régir encore le dernier membre de la phrase : *me rend infortuné, si elle ne vous rend heureuse*. Ces deux vers, ainsi que les deux ci-dessus mentionnés, devaient être refaits. Il faut y joindre encore ces deux-ci :

Que de ce fier soudan la clémence *odieuse*
Répand sur ses bienfaits *une amertume affreuse*.

Ils sont vicieux par les mêmes raisons que ceux qui ont été relevés dans l'avant-dernière note, et dont ils ne sont qu'une répétition. De plus, l'épithète *odieuse* est beaucoup trop dure; on ne peut parler ainsi de la générosité d'Orosmane.

4. Baignant de notre sang la Syrie *enivrée*.

Enivrée est visiblement une cheville.

5. Mon dernier fils, ma fille, *aux chaînes réservés*,
Par de barbares mains *pour servir conservés*.

Ce dernier hémistiche, qui n'est qu'une répétition du vers précédent, a le double inconvénient d'être un pléonasme, et d'être dur à l'oreille.

6. Mène-*lui* Lusignan, dis-*lui* que je lui donne
Celui, etc.

Amas de consonnances, style négligé.

7. Vous n'avez point reçu ce *gage* précieux
Qui nous lave du crime et nous ouvre les cieux.

Disconvenance dans les expressions; un *gage* ne peut ni *laver* ni *ouvrir*. L'auteur a caractérisé le baptême avec bien plus de justesse, quand il a dit, quelques vers après :

Le sceau du Dieu vivant qui nous attache à lui.

8 . . . . Seigneur, cet hyménée
Était un bien suprême à mon âme étonnée.

Nous ne citons ces vers que pour faire observer en

général que la poésie permet souvent de mettre *à* au lieu de *pour*. C'est le datif des Latins, adopté par analogie dans notre langue poétique et même oratoire.

9. . . . . Vos superbes rivales
Qui disputaient mon cœur, et *marchaient vos égales.*

Cette expression est devenue commune : Voltaire surtout l'a fréquemment employée. N'oublions pas qu'elle appartient originairement à Racine, qui, le premier, a rendu d'une manière si heureuse le vers de Virgile (*Énéid.* I, 46) :

Ast ego quæ divûm incedo regina....
Je ceignis la tiare et marchai son égal.
(*Athalie*, act. III, sc. 3.)

10. *Dont ton père et ton bras* ont inondé ces lieux.

Vers dur, si l'on peut apercevoir des fautes légères et rares dans cette foule de beautés de sentiment, et de situation, et d'expression, etc. Il n'y a dans cette pièce que huit ou dix vers que la critique voulût retrancher ; il y en a plus de mille que la sensibilité et le goût ont consacrés : c'est le caractère des ouvrages marqués du cachet de l'immortalité.

SECTION V. — *Adélaïde.*

Deux choses paraissent avoir influé sur le choix du sujet d'*Adélaïde*, et toutes deux tenaient au grand succès de *Zaïre*. Cette pièce si heureuse avait prouvé à l'auteur combien l'amour avait d'empire au théâtre, et combien son génie était propre à le traiter : il voulut tenter un nouvel ouvrage où l'amour dominât entièrement. Il avait vu le plaisir qu'avaient fait les noms français, et l'espèce particulière d'intérêt qu'ils avaient ajoutée à sa tragédie, lorsque les Montmorency, les Châtillon, les de Nesle, les d'Estaing, bordaient les premières loges aux représentations de *Zaïre :* il résolut de choisir des héros français. Un trait historique tiré des annales de Bretagne lui offrit un sujet vraiment tragique : c'était l'action de Bavalan, qui, chargé de faire périr le connétable de Clisson, prit sur lui de désobéir à cet ordre barbare donné dans le premier mouvement de la fureur et de la vengeance, dit au duc son maître que cet ordre était exécuté, et bientôt, témoin du repentir qu'il avait prévu, apprit au duc qu'il l'avait servi malgré lui, et que Clisson était vivant. Ce beau trait de courage et de vertu, confondu avec tant d'autres dans celle de toutes les histoires que nous lisons le moins, je veux dire la nôtre, frappa Voltaire, qui dut aisément y distinguer une des révolutions les plus théâtrales dont on pût tirer un dénoûment. Il n'était pas difficile de faire d'une rivalité d'amour le fondement de cette aventure, et de joindre à un acte de vertu l'intérêt de l'amitié ; mais souvent les idées les plus simples ne sont pas les moins heureuses, et c'est surtout l'exécution qui en fait le mérite. Pour tirer de cette péripétie tout l'effet dont elle était susceptible, il fallait l'éloquence passionnée qui règne dans le rôle de Vendôme, et la noblesse qui caractérise celui de Coucy. Adélaïde et Nemours, quoique subordonnés, sont à peu près ce qu'ils peuvent être. La marche de la pièce est de la plus grande simplicité, et tout se passe en développements de passion. Mais si Voltaire ôta de ce côté tout prétexte à la critique qui lui a reproché ce qu'il y a d'un peu romanesque dans le second acte de *Zaïre*, il ne sut pas toujours, comme dans ce chef-d'œuvre, éviter toute langueur, les scènes sans effet, la répétition des mêmes incidents, le remplissage. Ici l'infériorité est très-marquée ; elle l'est encore plus dans le style . mais les rôles de Vendôme et de Coucy, et le pathétique du cinquième acte, couvrent tous ces défauts, et ont assuré à cette pièce un succès constant.

Il en a placé l'époque sous le règne de Charles VII, et a substitué au duc de Bretagne un duc de Vendôme, de cette branche des Bourbons qui a depuis occupé le trône. Il semblerait d'abord que l'état malheureux où les querelles des maisons de Bourgogne et d'Orléans avaient réduit la France, qu'alors Charles VII disputait aux Anglais qui en avaient conquis plus de la moitié, dût offrir de beaux détails historiques à ce même poëte à qui les croisades avaient fourni dans *Zaïre* des morceaux épisodiques si bien placés et si brillants. Mais, en y réfléchissant, on verra que, si cette sorte d'épisodes pouvait se lier dans *Zaïre* à l'action principale, parce qu'ils y ajoutaient de nouveaux moyens, ils ne pouvaient pas occuper la même place dans *Adélaïde*, où ils auraient été trop loin du sujet. D'ailleurs, autant l'époque des croisades et l'esprit de chevalerie qui s'y mêlait étaient faits pour élever l'imagination du poëte, et plaire à celle du spectateur, autant l'humiliation de la France envahie par l'étranger était propre à ne produire autre chose que de tristes souvenirs. Enfin (et cette dernière raison est capitale) pour peu que le poëte eût répandu l'intérêt des couleurs locales sur la situation de Charles VII, il eût rendu odieux le principal personnage, qui dans son plan devait être un prince rebelle sous un monarque faible et chancelant sur le trône, et l'on n'eût pas pardonné l'alliance des Anglais aux ressentiments particuliers de Vendôme. L'auteur a donc sagement sacrifié ce que l'histoire pouvait fournir à la poésie, mais ce qui en même temps pouvait nuire au plan et à l'ensemble. Il s'est contenté d'en tirer quelques beaux vers qu'il met dans la bouche de Coucy au second acte :

Je vois que de l'Anglais la race est peu chérie ;

Que leur joug est pesant; qu'on aime la patrie;
Que le sang des Capets est toujours adoré.
Tôt ou tard il faudra que de ce tronc sacré
Les rameaux divisés et courbés par l'orage,
Plus unis et plus beaux, soient notre unique ombrage.

Je ne dois pas dissimuler que telle est l'inexorable rigueur de la grande loi des convenances, que ces vers, toujours applaudis au théâtre, parce qu'ils sont en eux-mêmes d'une beauté parfaite, sont pourtant répréhensibles aux yeux des juges sévères, parce que ce grand éclat de figures est déplacé dans l'entretien de Vendôme et de Coucy. On essayerait vainement de le justifier par les figures que Racine emploie dans *Mithridate :*

Jusqu'ici la fortune et la victoire mêmes
Cachaient mes cheveux blancs sous trente diadèmes;

et dans *Iphigénie,*

Il fallut s'arrêter, et la rame inutile
Fatigua vainement une mer immobile.

On pourrait être tenté de croire que ces expressions, non moins figurées et non moins brillantes, sont du même genre que celles de Coucy; mais on se tromperait : il y a une différence essentielle, qui peut faire voir en passant combien les nuances du style dramatique sont délicates. Mithridate veut dire que son bonheur et ses victoires pouvaient auparavant faire oublier son grand âge à Monime dont il est amoureux : il le dit figurément; mais, de quelque manière que ce soit, il doit le dire; c'est une idée essentielle au sujet, à la situation, au dialogue. Il ne fait donc que couvrir du coloris des expressions une idée nécessaire et désagréable à énoncer. De même, lorsque Agamemnon parle de ce calme des mers qui est la cause de tous ses maux, et qui fonde le sujet de la pièce, il est autorisé à en parler avec cette énergie de figure, convenable à une imagination qui est et doit être vivement frappée. Mais, dans le discours de Coucy, il est évident que les figures sont gratuites, puisque rien ne l'oblige à comparer la maison royale à un arbre battu par la tempête, qui en a plié et écarté les branches. C'est donc uniquement ce qu'on appelle un ornement poétique; c'est l'imagination du poëte qui a fait ces vers, et non pas celle du personnage; et le goût interdit ces ornements à la tragédie; il ne permet que ceux qui naissent du sujet, et ne nuisent en rien à la vérité du dialogue. L'équité doit ce témoignage à Racine, qu'il a toujours observé cette loi, que Voltaire n'a pas assez respectée; mais on doit accorder cette excuse à celui-ci, que du moins il n'a guère laissé de place à ce luxe poétique que dans les moments où le dialogue est tranquille, et que le plus souvent ces vers où le poëte se montre sont si beaux, que le goût qui les condamne n'aurait pas la force de les effacer.

L'histoire lui a fourni encore un fort beau mouvement, celui de Vendôme, lorsque Coucy refuse de lui prêter son ministère pour faire périr Nemours :

Ah! trop heureux Dauphin, c'est ton sort que j'envie.
Ton amitié du moins n'a point été trahie;
Et Tanguy Duchâtel, quand tu fus offensé,
T'a servi sans scrupule, et n'a pas balancé.

Ces vers, qui rappellent l'assassinat du duc de Bourgogne, sont d'autant mieux placés, qu'ils nous transportent dans un temps de malheurs et de crimes, où les guerres civiles avaient rendu les mœurs plus féroces, et accoutumé la vengeance et la haine à ne pas rougir de la perfidie et de l'assassinat; et cet exemple trop fameux, cité par Vendôme comme un effort de zèle et de fidélité, donne au forfait qu'il commande plus de vraisemblance morale, et fait craindre davantage qu'il ne soit exécuté.

Le caractère de ce prince est annoncé comme il doit l'être, dans la première scène, qui a le double mérite de contenir une exposition régulièrement amenée, et d'être d'un bout à l'autre le développement de ce beau caractère de Coucy, dont la vertu et l'amitié, également courageuses, seront le principal ressort du dénoûment. Attaché à Vendôme, il vient d'arriver dans Lille, où ce prince est assiégé par les troupes du roi. Coucy a eu autrefois le dessein d'épouser Adélaïde; mais il est instruit de l'amour de Vendôme, et des droits que lui donnent sur elle les services importants qu'elle en a reçus : il est le premier à lui conseiller de se rendre aux désirs d'un prince son bienfaiteur, qui lui offre de l'épouser; mais en même temps il voudrait qu'elle se servît de l'ascendant qu'elle a sur lui pour le détacher de l'alliance des Anglais, et le réconcilier avec le roi son suzerain. Un homme aussi vertueux que Coucy, que l'amitié seule engage à servir un prince rebelle et à partager la révolte qu'il condamne, peint fidèlement cet esprit de féodalité qui régna si longtemps dans la France, lorsque les grands vassaux de la couronne, trop puissants pour être soumis, comptaient parmi leurs droits celui de faire la guerre à leur suzerain, et d'y mener leurs vassaux, qui se croyaient tenus de les suivre. C'est cette fatale anarchie, source de tant de discordes, qui rendit pendant plusieurs siècles les Anglais redoutables à la France, où ils eurent si longtemps des possessions et des alliés; et c'est la connaissance des mœurs de ces siècles qui, dans *Adélaïde,* rend excusables, aux yeux du spectateur, la révolte du premier personnage de la pièce, et l'attachement que lui conserve Coucy.

Le malheur de nos temps, nos discordes sinistres,

Charles qui s'abandonne à d'indignes ministres,
Dans ce cruel parti tout l'a précipité.

C'est ainsi que s'exprime Coucy dans cette même scène, où il explique ses motifs, sa conduite et ses espérances. Dans la scène suivante on parle encore de

. . . Ces tristes temps de ligues et de haines,
Qui confondent des droits les bornes incertaines,
Où le meilleur parti semble encor si douteux,
Où les enfants des rois sont divisés entre eux.

Les partisans de la maison de Bourgogne, et ceux du roi d'Angleterre, disputaient encore à Charles VII le titre de roi.

Il l'est, il le mérite,

dit Adélaïde. Coucy répond :

Il ne l'est pas pour moi.
Je voudrais, il est vrai, lui porter mon hommage :
Tous mes vœux sont pour lui. Mais l'amitié m'engage :
Mon bras * est à Vendôme, et ne peut aujourd'hui
Ni servir, ni traiter, ni changer qu'avec lui.

Plus haut, il avait dit :

Il est né violent non moins que magnanime,
Tendre, mais emporté, mais capable d'un crime.
Du sang qui le forma je connais les ardeurs :
Toutes les passions sont en lui des fureurs.
Mais il a des vertus qui rachètent ses vices ;
Et qui saurait, madame, où placer ses services,
S'il ne nous fallait suivre et ne chérir jamais
Que des cœurs sans faiblesse et des princes parfaits?

Il ne parle pas avec moins de noblesse de ses premières prétentions sur Adélaïde, et du sacrifice qu'il en fait à Vendôme. Adélaïde a dû la vie à ce prince, qui la défendit dans Cambrai contre un gros de révoltés.

Vendôme vint, parut, et son heureux secours
Punit leur insolence, et sauva vos beaux jours.
Quel Français, quel mortel eût pu moins entreprendre?
Et qui n'aurait brigué l'honneur de vous défendre?
La guerre en d'autres lieux égarait ma valeur;
Vendôme vous sauva, Vendôme eut ce bonheur :
La gloire en est à lui, qu'il en ait le salaire.
Il a par trop de droits mérité de vous plaire;
Il est prince, il est jeune, il est votre vengeur :
Ses bienfaits et son nom, tout parle en sa faveur.
La justice et l'amour vous pressent de vous rendre :
Je n'ai rien fait pour vous, je n'ai rien à prétendre;
Je me tais.... Mais sachez que, pour vous mériter,
A tout autre qu'à lui j'irais vous disputer :
Je céderais à peine aux enfants des rois même.
Mais Vendôme est mon chef, il vous adore, il m'aime :
Coucy, ni vertueux ni superbe à demi,
Aurait bravé le prince, et cède à son ami.

Ce langage fier et généreux est celui d'un vrai chevalier, et la conduite de Coucy se soutient jusqu'au bout. Adélaïde, dont le penchant pour Nemours, frère de Vendôme, se laisse apercevoir déja dans cette scène, veut engager Coucy à détourner le duc des desseins qu'il a sur elle; mais il s'y refuse avec raison. Les vues qu'il a eues lui-même sur Adélaïde le rendraient suspect au prince, dont il connaît l'humeur ombrageuse.

Vous, à vos intérêts rendez-vous moins contraire;
Pesez sans passion l'honneur qu'il veut vous faire.
Moi, libre entre vous deux, souffrez que, dès ce jour,
Oubliant à jamais le langage d'amour,
Tout entier à la guerre, et maître de mon âme,
J'abandonne à leur sort et vos vœux et sa flamme.
Je crains de l'affliger, je crains de vous trahir,
Et ce n'est qu'aux combats que je dois le servir.
Laissez-moi d'un soldat garder le caractère,
Madame; et puisque enfin la France vous est chère,
Rendez-lui ce héros qui serait son appui.
Je vous laisse y penser, et je cours près de lui.

Dans la scène suivante, Adélaïde confie à Taïse la passion mutuelle qui l'attache à Nemours, et dont le secret est encore ignoré. Sa situation est cruelle et périlleuse. La guerre l'a séparée de son amant, qui suit le parti du roi; et depuis que Vendôme est devenu son libérateur dans Cambrai, et lui a donné un asile dans les murs de Lille où il commande, il regarde son pouvoir et ses bienfaits comme des titres qui autorisent son amour, et lui assurent la main d'Adélaïde. Elle résiste à ses instances avec tous les ménagements que les circonstances exigent, et la nièce de du Guesclin ne peut pas être l'épouse d'un rebelle. Mais depuis longtemps elle n'a point de nouvelles de Nemours; et même le bruit de sa mort a couru. Elle en parle à Vendôme, et le bruit de cette mort lui sert de prétexte pour éloigner l'hymen sur lequel il vient encore la presser. Mais il n'ajoute aucune foi à ce faux bruit, et la raison qu'il en donne amène un détail de mœurs aussi bien placé que bien rendu.

Si mon frère était mort, doutez-vous que son roi,
Pour m'apprendre sa perte, eût dépêché vers moi?
Ceux que le ciel forma d'une race si pure,
Au milieu de la guerre écoutant la nature,
Et protecteurs des lois que l'honneur doit dicter,
Même en se combattant, savent se respecter.

Ce n'est pas là un lieu commun de morale; ce sont des idées qui tiennent au sujet et au dialogue. Vendôme, en rassurant Adélaïde sur la vie de Nemours, sans savoir l'intérêt particulier qu'elle y prend, lui donne en même temps de nouvelles alarmes, en lui apprenant ce qu'il a ouï dire, que Nemours est dans l'armée des assiégeants. Coucy vient l'avertir que la ville est attaquée. Vendôme sort pour aller combattre, et termine ainsi le premier acte, où ce qu'il y a de plus important dans les faits, dans les caractères, dans les divers intérêts qui forment l'intrigue, est expliqué, préparé et fondé suivant toutes les règles de l'art.

* La figure qui prend la partie pour le tout est ici mal placée. Un *bras* ne peut ni *changer* ni *traiter*; il eût fallu mettre :

Mon bras est à Vendôme, et je dois aujourd'hui
Ne servir, ne traiter ne changer qu'avec lui.

Vendôme, qui rentre vainqueur au second acte, nous apprend qu'il a fait prisonnier le chef qui commandait l'attaque. Il ne le connaît pas encore, parce que la visière de son casque était baissée. Il faut bien supposer que dans la chaleur du combat il a pu remettre à ses soldats le prisonnier qu'il venait de faire, sans s'occuper du soin de le reconnaître; et cette supposition est assez difficile dans les circonstances données. Un chef est un homme assez important pour que Vendôme ait voulu savoir sur-le-champ quel captif il avait en son pouvoir. Cette curiosité paraît encore plus naturelle après le bruit qui s'est répandu que son frère est dans l'armée, et Nemours étant blessé lorsque Vendôme l'a fait prisonnier, un des premiers soins devait être de lever la visière de son casque. L'auteur a donc un peu forcé la vraisemblance pour rendre plus vive la scène où Nemours est amené devant son frère. La nature agit seule sur le cœur de Vendôme; il se livre aux transports d'une joie et d'une tendresse fraternelle; et c'est une adresse du poëte d'avoir donné assez de vivacité à cette scène pour écarter, du moins au théâtre, les observations qui se présentent à l'esprit du spectateur dès qu'il a le temps de réfléchir. Vendôme a dit au premier acte, en parlant de Nemours :

Qu'au parti de son roi son intérêt le range;
Qu'il le défende ailleurs, et qu'ailleurs il le venge;
Qu'il triomphe pour lui, je le veux, j'y consens.
Mais se mêler ici parmi les assiégeants!
Me chercher, m'attaquer, moi, son ami, son frère!
. . . .
Se pourrait-il qu'un frère élevé dans mon sein,
Pour mieux servir son roi, levât sur moi sa main?

Rien de plus juste et de plus naturel que la surprise et la douleur que témoigne ici Vendôme d'une démarche aussi extraordinaire que celle de Nemours. Il devait donc lui en demander d'abord les motifs, s'informer si le roi avait pu ordonner à un frère d'aller combattre son frère (ce qui en soi-même n'est nullement probable); et, si Nemours n'en a pas reçu l'ordre, quelle étrange fureur a pu lui inspirer un dessein si contraire à la nature? Telles sont les questions qu'il semble que Vendôme doit indispensablement faire à Nemours, mais elles seraient embarrassantes. Nemours, à qui le poëte a donné un caractère aussi ardent, une franchise aussi prompte qu'à Vendôme lui-même; Nemours, qui, malgré toutes les tendresses que lui prodigue son frère, a peine à se contenir au nom d'Adélaïde, et qui est tout prêt à se trahir lorsque Vendôme lui parle avec transport de son amour et de l'hymen qu'il prépare; ce Nemours, qui va jusqu'à lui dire, dans ce premier moment,

. . . A ma douleur ne veux-tu qu'insulter?
Me connais-tu? sais-tu ce que j'osais tenter?
Dans ces funestes lieux sais-tu ce qui m'amène?

Nemours aurait trop de peine à dissimuler. L'auteur n'aurait guère pu mettre d'accord ses réponses avec son caractère, et se serait vu presque forcé à précipiter un éclaircissement qui lui aurait laissé trop peu de matière pour les actes suivants, et, qui, dans son plan, prescrit par la simplicité du sujet, devait lui fournir la plus belle scène de son troisième acte. En conséquence il s'est hâté d'éloigner toutes les questions, tous les reproches que la situation dictait. Il fait dire tout de suite à Vendôme.

Ne te détourne point, ne crains point mon reproche.
Mon cœur te fut connu : peux-tu t'en défier?
Le bonheur de te voir me fait tout oublier.

Il ne lui parle que d'Adélaïde, des sacrifices qu'il est prêt à lui faire pour obtenir sa main.

Oui, mes ressentiments, mes droits, mes alliés,
Gloire, amis, ennemis, je mets tout à ses pieds.

Il s'empresse de faire venir Adélaïde, dont la présence émeut Nemours, au point que sa blessure se rouvre : son sang coule, et cet incident est d'autant plus dans la nature, que la violence qu'il se fait, et la vue de sa maîtresse dans une pareille situation, dans un moment où un rival veut la traîner à l'autel, doit lui causer l'agitation la plus terrible. On l'emmène, et Vendôme le suit pour lui donner tous les secours dont il a besoin. C'est ainsi que l'auteur trouve le moyen de reculer jusqu'au troisième acte l'explication qui forme le nœud de la pièce. Mais si la rapidité de ces mouvements qui se succèdent en dérobe au spectateur le peu de justesse, la faute n'en est pas moins réelle aux yeux de la critique, qui exige du talent en proportion de ce qu'il peut, qui veut que la marche dramatique soit exactement conforme à la nature, que la vérité des moyens soit d'accord avec les effets, et qui, en rendant justice à l'adresse du poëte, aimerait mieux qu'il se fût mis en état de n'en pas avoir besoin. Il n'y a point de ces sortes de fautes dans *Zaïre*, il n'y en a point dans *Mérope*, il n'y en a point dans les pièces de Racine; mais nous en retrouverons des exemples dans plusieurs des belles tragédies de Voltaire. Il fondait son excuse sur ce principe, admissible tout au plus pour la représentation, qu'au théâtre *il fallait plutôt frapper fort que frapper juste*. Il en est de cet axiome comme de tous ceux de cette espèce, dont le génie apprécie la valeur et connaît les bornes, et dont personne n'abuse plus que ceux qui ont le moins de droits de le réclamer. Il est devenu le refrain de la médiocrité, qui ne *frappe ni fort ni juste*, et qui croit excuser ou même consacrer toutes les extravagances possibles

par ce mot d'un tragique célèbre, qui ne l'appliquait lui-même qu'à des fautes qui n'avaient rien de révoltant, et qui amenaient de grandes beautés. Voltaire, d'ailleurs, a recommandé partout l'exacte observation de la nature et de la vraisemblance; et plusieurs de ses chefs-d'œuvre, tels que ceux que je viens de citer, ceux de Racine, tels qu'*Andromaque* et *Iphigénie*, prouvent que la perfection à laquelle le génie doit prétendre, c'est de *frapper fort et juste* à la fois.

Ce n'était pas assez d'avoir éloigné Nemours jusqu'au troisième acte, il fallait encore que l'auteur pût suppléer au peu de matière que lui fournissait sa fable; et il en vient à bout par des ressources qui n'appartiennent qu'au grand talent, seul capable de manier les deux ressorts qui soutiennent les sujets simples, c'est-à-dire les passions et les caractères. La jalousie de Vendôme, les vertus de Coucy, et le contraste de ces deux personnages, sont à peu près toute la substance de ce second acte, et y répandent une chaleur dont le poëte avait d'autant plus de besoin, que nous allons apercevoir encore de nouvelles fautes. Vendôme, rassuré sur l'état de Nemours, vient bientôt retrouver Adélaïde, et poursuit le dessein qu'il annonçait d'épouser ce qu'il aime dans le même jour où il a retrouvé son frère. Les refus d'Adélaïde, qui a revu son amant, doivent être dès lors plus décidés et plus fermes : elle déclare nettement qu'elle n'aura jamais pour maître et pour époux un allié des Anglais. Pour peu qu'on se souvienne de ce qu'a dit Vendôme il n'y a qu'un moment, il est clair que d'un seul mot il peut ôter tout prétexte au refus d'Adélaïde. Il a dit, lorsqu'il donnait l'ordre de la faire venir :

> Allez, et dites-lui que deux malheureux frères
> Jetés par le destin dans des partis contraires,
> Pour marcher désormais sous le même étendard,
> De ses yeux souverains n'attendent qu'un regard.
> Ne blâme point l'amour où ton frère est en proie;
> Pour me justifier, il suffit qu'on la voie.
>
> NEMOURS.
>
> O ciel !... elle vous aime !
>
> VENDÔME
>
> Elle le doit du moins :
> Il n'était qu'un obstacle au succès de mes soins;
> Il n'en n'est plus : je veux que rien ne nous sépare.

Ce dialogue certainement ne veut dire autre chose, si ce n'est que, pour épouser Adélaïde, il est prêt à rentrer dans le devoir, et à se soumettre au roi. Sans cela, comment dirait-il que les *deux frères vont marcher sous le même étendard ?* Il est bien sûr que Nemours ne marchera jamais que sous celui de Charles VII. Que pourrait être cet *obstacle* unique dont il parle, si ce n'est sa rébellion ? Et si cet *obstacle* ne subsiste plus, n'est-ce pas parce qu'il est résolu de mettre bas les armes ? Il n'a donc maintenant, pour réduire Adélaïde au silence, qu'à répéter ce qu'il a dit avant qu'elle arrivât, qu'il est tout prêt à se réconcilier avec le roi de France. Mais alors Adélaïde serait forcée de s'expliquer plus clairement sur la résolution où elle est de n'être jamais à lui, quoi qu'il puisse faire; et l'auteur a besoin de renvoyer cette déclaration au troisième acte, où elle se fera en présence de Nemours, et amènera la révélation d'une rivalité qui est le nœud de la pièce. C'est cette nécessité de laisser les choses dans le même état pendant deux actes, qui empêche ici Vendôme de faire la seule réponse que lui dictaient sa situation, son amour, et la résolution où il semblait être. Au lieu de cette réponse naturelle et nécessaire, il s'emporte en reproches et en menaces; et cette faute, du même genre que celle que j'ai déjà observée dans la scène avec Nemours, est amenée par les mêmes causes. Mais le poëte la couvre aussi par les mêmes moyens, par la véhémence des mouvements qu'il prête à Vendôme; et qui entraînent le spectateur au point de faire oublier que le personnage ne dit pas ce qu'il doit dire.

> Je deviendrai tyran, mais moins que vous, cruelle.
> Mes yeux lisent trop bien dans votre âme rebelle :
> Tous vos prétextes faux m'apprennent vos raisons;
> Je vois mon déshonneur, je vois vos trahisons.
> Quel que soit l'insolent que ce cœur me préfère,
> Redoutez mon amour, tremblez de ma colère :
> C'est lui seul désormais que mon bras va chercher.
> De son cœur tout sanglant j'irai vous arracher;
> Et si, dans les horreurs du destin qui m'accable,
> De quelque joie encor ma fureur est capable,
> Je la mettrai, perfide, à vous désespérer.

Ce n'est pas ici cet Orosmane si aimable, qui disait à Zaïre :

> Ta grâce est dans mon cœur : prononce; elle t'attend.

Mais aussi Vendôme n'est point aimé; l'intérêt se porte sur les amours secrets d'Adélaïde et de Nemours; et il fallait que le caractère et les discours de Vendôme nous fissent craindre pour son frère, s'il découvre en lui un rival, et préparassent l'ordre de sa mort : l'auteur a rempli son objet. Ce n'est pas tout : il faut voir comment cette scène si vive en amène une autre bien supérieure, d'une conception plus neuve et plus forte, celle où Vendôme conçoit de la jalousie contre Coucy. La modération tranquille d'Adélaïde fait revenir le prince à lui-même, il s'excuse de ses violences, et se plaint qu'Adélaïde paraisse s'entendre avec Coucy pour le détacher de l'alliance des Anglais, lorsqu'elle n'aurait besoin que d'un mot pour le déterminer à tout ce qu'elle voudrait. Elle avoue qu'elle s'est ouverte à Coucy sur ses dispositions et ses intérêts :

c'en est assez pour éveiller la jalousie dans un cœur soupçonneux et dans un amant maltraité.

Le seul Coucy sans doute a votre confiance.
Mon outrage est connu ; je sais vos sentiments.

Elle confirme encore ses soupçons en lui disant :

D'un guerrier généreux j'ai recherché l'appui :
Imitez sa grande âme, et pensez comme lui.

On a trouvé cette jalousie trop légèrement fondée : mais l'auteur en jette les germes dès le premier acte, lorsque Adélaïde a dit à Vendôme avec embarras,

Ainsi, seigneur, Coucy ne vous a point parlé?

lorsqu'il a répondu :

Non, madame : d'où vient que votre cœur troublé
Répond en frémissant à ma tendresse extrême?
Vous parlez de Coucy quand Vendôme vous aime.

C'est toujours Coucy qu'elle semble placer entre elle et le prince : en faut-il davantage pour frapper vivement un esprit inquiet, ardent, ombrageux, et une âme déjà blessée des douleurs de l'amour malheureux? Cette jalousie n'a donc rien de répréhensible dans les motifs, et la manière dont elle éclate est admirable.

COUCY.
Prince, me voilà prêt; disposez de mon bras.
Mais d'où naît à mes yeux cet étrange embarras?
Quand vous avez vaincu, quand vous sauvez un frère,
Heureux de tous côtés, qui peut donc vous déplaire?
VENDÔME.
Je suis désespéré, je suis haï, jaloux.
COUCY.
Eh bien! de vos soupçons quel est l'objet? qui?
VENDÔME.
Vous.
Vous, dis-je, et du refus qui vient de me confondre;
C'est vous, ingrat ami, qui devez me répondre.
Je sais qu'Adélaïde ici vous a parlé;
En vous nommant à moi la perfide a tremblé;
Vous affectez sur elle un odieux silence,
Interprète muet de votre intelligence :
Elle cherche à me fuir, et vous à me quitter.
Je crains tout, je crois tout.

Parmi beaucoup de scènes de jalousie, je n'en connais pas une qui ait la tournure de celle-ci. Ordinairement la jalousie cherche d'abord des détours; elle se cache quelque temps, parce qu'elle a honte d'elle-même, et ne se montre que lorsqu'elle ne peut plus se contenir : ici elle se déclare du premier mot. C'est le trait particulier d'un caractère qui est tout en premiers mouvements, et c'est celui de Vendôme dans toute la pièce. Il ne peut en rien ni se déguiser ni se contraindre, et, par la même raison, chez lui le retour est aussi prompt que l'erreur. Tel devait être celui qui, dans un premier accès de rage, voudra répandre le sang de son frère, et s'en repentira quand il le croira versé, comme il va tout à l'heure se repentir d'avoir soupçonné son ami. J'avoue que cette alternative de mouvements opposés est le fond du caractère de Ladislas; mais on doit avouer aussi que celui qui a tracé le personnage de Vendôme a trouvé le secret des grands écrivains, d'être original en imitant. Si l'idée principale est empruntée, il y joint une foule d'accessoires qui ne sont qu'à lui, des traits de passion, ou de caractères vraiment sublimes : tel est, entre autres, ce vers d'une explosion si rapide et si brusque :

Je suis désespéré, je suis haï, jaloux.

Et cet hémistiche d'une précision si énergique :

Je crains tout, je crois tout.

Coucy n'a pas de peine à détruire les soupçons injustes de Vendôme; il lui suffit de rendre compte de tout ce qu'il a fait : tout ce qu'il dit est d'une franchise si noble, respire tellement la candeur de l'amitié qu'il acquiert de nouveaux droits sur celle de son prince. Si l'on peut dire à la rigueur que ce n'est ici qu'une espèce d'épisode commencé et terminé dans une scène, et dont le premier principe a été un défaut de vraisemblance morale dans le dialogue de la scène précédente, on peut répondre que ce défaut n'est pas de l'espèce la plus grave, puisqu'il ne nuit point à l'effet théâtral, et n'est aperçu que par la réflexion; que cette scène, épisodique dans l'action, est prise au moins dans les caractères, et met deux personnages dans le plus beau jour : non-seulement elle fait briller la belle âme de Coucy, mais encore elle répand de l'intérêt sur Vendôme. On aime à le voir, tout violent qu'il est, sensible à la vertu et à l'amitié :

Ah! généreux ami qu'il faut que je révère,
Oui, le destin en toi me donne un second frère;
Je n'en étais pas digne, il le faut avouer :
Mon cœur....

Coucy l'interrompt par ce mot touchant :

Aimez-moi, prince, au lieu de me louer;
Et si vous me devez quelque reconnaissance,
Faites votre bonheur : il est ma récompense.

Il se sert de tous les avantages qu'il a sur lui pour le presser plus que jamais de faire sa paix avec le roi, tandis qu'il peut la faire honorablement; il parle en bon citoyen, en bon politique. Vendôme, en homme amoureux, demande s'il doit se flatter qu'en se rangeant au parti du roi, il touchera le cœur d'Adélaïde. Coucy, au-dessus de ces faiblesses, les lui reproche avec la sévérité de la raison, mais aussi avec la chaleur affectueuse de l'amitié; et le duc, tout entier à son amour, s'écrie :

Le sort en est jeté, je ferai tout pour elle.

Ce contraste est soutenu et dramatique. Parmi les derniers vers de Coucy qui terminent cet acte, il y en a un qui est devenu une sorte de proverbe, et qui est du nombre de ces idées simples et communes relevées par la place où elles sont :

Peut-être il eût fallu que ce grand changement
Ne fût dû qu'au héros, et non pas à l'amant;
Mais *si* d'un *si* grand cœur une femme dispose,
L'effet en est trop beau pour en blâmer la cause.

Ce vers est toujours très-applaudi, parce que, s'il paraît avoir été très-facile à faire, il semble aussi que c'était ce qu'il y avait de mieux à dire.

Les deux premières scènes du troisième acte sont un peu languissantes; on y sent encore le besoin de gagner du temps : c'est la jalousie de Nemours qui remplace un moment celle de Vendôme, et qui est bien moins tragique, parce qu'elle ne produit rien du tout, ni péril, ni terreur, ni pitié, pas même un développement de caractère ou de passion. Ce sont des plaintes communes de la part de Nemours, qui croit Adélaïde infidèle; et le spectateur sait trop que, dès qu'elle paraîtra, elle sera justifiée; ce qui ne manque pas d'arriver aussitôt. L'auteur aurait dû d'autant plus éviter cet incident d'une inutile jalousie, que celle de Vendôme remplit la pièce, et qu'il résulte de ces deux scènes une teinte d'uniformité dans les caractères et les moyens. A peine Adélaïde et Nemours se sont-ils expliqués, que Vendôme paraît : il est déterminé à reconnaître Charles VII, à rompre avec les Anglais, et veut mener Adélaïde à l'autel. Ici la situation devient plus forte; et la résistance d'Adélaïde, les fureurs de Vendôme qui commence à soupçonner son frère, l'embarras cruel de Nemours qui finit par se déclarer ouvertement son rival, et le péril des deux amants, forment une scène très-théâtrale, écrite avec cette éloquence passionnée qui est le triomphe du talent de Voltaire. C'est toujours dans ces moments qu'il est le plus grand; et quand il a commis des fautes, c'est là qu'il les fait oublier. La terreur tragique est sur le théâtre, quand Vendôme, à côté de son rival, et brûlant de le connaître pour l'immoler à sa vengeance, presse Adélaïde de le nommer.

Je sais trop qu'on a vu, lâchement abusés,
Pour des mortels obscurs des princes méprisés,
Et mes yeux perceront, dans la foule inconnue,
Jusqu'à ce vil objet qui se cache à ma vue.

Ce mouvement est aussi naturel dans Vendôme qu'il est adroit dans le poëte; il a pour objet de révolter la fierté de Nemours. Il ne peut souffrir en effet de voir son amante outragée à ce point dans son choix.

Pourquoi d'un choix indigne osez-vous l'accuser?

Ces mots sont un trait de lumière pour Vendôme. Il croyait jusqu'ici qu'Adélaïde était inconnue à Nemours, il venait de dire :

Allez, je le croirais l'auteur de mon injure,
Si.... Mais il n'a point vu vos funestes appas :
Mon frère trop heureux ne vous connaissait pas.

Ici il s'écrie en jetant un regard terrible sur tous les deux :

Est-il vrai que de vous elle était ignorée?
. . . .
Tremblez.

Nemours ne peut plus se contenir; et cette manière d'arracher un secret dangereux, cherchant dans le cœur humain les mouvements dont il n'est pas maître, ne saurait être trop admirée : ce sont les grands moyens de la tragédie. On reconnaît l'audace et le transport de l'amour quand Nemours prend la main d'Adélaïde en présence de Vendôme :

A la face des cieux je lui donne ma foi;
Je te fais de nos vœux le témoin malgré toi.
Frappe, et qu'après ce coup ta cruauté jalouse
Traîne au pied des autels ta sœur et mon épouse.
Frappe, dis-je : oses-tu?

Vendôme le fait arrêter par ses soldats. Adélaïde jette un cri d'effroi : elle veut fléchir ce prince.

NEMOURS.
Vous le priez! plaignez-le plus que moi :
Plaignez-le, il vous offense, il a trahi son roi.
Va, je suis dans ces lieux plus puissant que toi-même;
Je suis vengé de toi : l'on te hait, et l'on m'aime.

Telle est la confiance et la fierté qu'inspire, dans les plus grands dangers, la certitude d'être aimé.

Dans ce moment Coucy, qui était prêt à partir pour aller porter au roi l'hommage et la soumission de Vendôme, est obligé de revenir sur ses pas pour avertir le duc que, sur le bruit répandu que Nemours est dans Lille, son nom a fait naître un soulèvement dans le peuple, mis la désertion parmi les soldats, et que le désordre est d'autant plus grand, qu'on sait que l'armée du roi s'avance. Le duc sort pour contenir les mutins, et laisse Nemours sous la garde de Coucy. Ce digne chevalier sait accorder avec la fidélité qu'il doit à Vendôme les égards et l'estime qu'il a pour Nemours; il le reçoit prisonnier sur sa parole. C'est la seule circonstance qui rende cette scène nécessaire, parce que la parole donnée par Nemours ne lui permettra pas d'accompagner Adélaïde lorsque, dans l'acte suivant, il formera le projet d'assurer sa fuite. Mais il eût fallu que cette scène ne contînt pas autre chose que cette circonstance essentielle, qui demandait sept ou huit vers. Tout le reste est inutile, et paraît d'autant plus long, qu'une conversation tranquille de Nemours et de

Coucy est nécessairement froide après tout ce qui vient de se passer, et fait languir la fin du troisième acte.

Au commencement du quatrième, Nemours, qui ne songe qu'à soustraire Adélaïde au pouvoir de Vendôme, la remet entre les mains d'un officier qu'il a séduit, de Dangeste, qui doit avec quelques soldats la conduire hors des murs, où elle trouvera un escorte qui la mènera jusqu'à l'armée royale. Ce moyen est ici d'autant plus plausible, que, dans les guerres civiles, il est plus commun que les deux partis entretiennent des intelligences, et que Nemours peut aisément trouver, même dans le parti ennemi, un officier disposé à le servir. Cet incident sert encore à irriter de plus en plus Vendôme, qui découvre le complot, et ne laisse plus à la malheureuse Adélaïde d'autre alternative que de l'épouser ou de voir périr Nemours. Elle ne peut ni se résoudre à renoncer à son amant, ni concevoir que Vendôme soit assez barbare pour attenter aux jours de son frère.

NEMOURS.
Ne vous laissez pas vaincre en ces affreux combats;
Osez m'aimer assez pour vouloir mon trépas.

C'est ce que doit dire Nemours. Vendôme ordonne qu'on l'entraîne à la tour. Il a prononcé le mot terrible, *Qu'il périsse*. Il est tout entier à la rage. Coucy paraît : Adélaïde éperdue s'adresse à lui :

Ah! je n'attends plus rien que de votre justice,
Coucy : contre un cruel osez me secourir.
VENDÔME.
Garde-toi de l'entendre, ou tu vas me trahir.
. . . . Qu'on l'ôte de ma vue :
Ami, délivre-moi d'un objet qui me tue.

Le poëte, qui sent la nécessité d'accroître sans cesse la fureur de Vendôme pour accroître le péril, met alors dans la bouche d'Adélaïde désespérée les plus outrageantes imprécations. Elle sort; et le duc, entièrement hors de lui, accepte tous les maux qu'elle lui présage, pourvu qu'il se venge. C'est la vengeance, c'est le sang d'un rival qu'il demande, et il le demande à Coucy. Il y a ici un dialogue d'une énergie rare, et qui était nécessaire pour faire supporter l'horreur de voir un frère ordonner la mort de son frère. Rien n'eût été plus facile, s'il se fût agi d'un personnage odieux; mais il fallait indispensablement faire plaindre Vendôme dans l'instant même où il veut commettre une action atroce : il le fallait, parce que le plus grand effet de la pièce est attaché au caractère passionné de Vendôme, parce qu'il finira par le repentir, et qu'il méritera même notre admiration, en sacrifiant son amour et cédant ce qu'il aime à son rival. Cette combinaison, donnée par la seule connaissance de l'art, peut appartenir à tout le monde, mais serait inutilement saisie par un talent médiocre; elle est du nombre de celles qui dépendent entièrement de l'exécution, et l'exécution dépend du talent. On va reconnaître ici celui que Voltaire avait pour manier les passions violentes :

Eh bien! souffriras-tu ma honte et mon outrage?
Le temps presse : veux-tu qu'un rival odieux
Enlève la perfide et l'épouse à mes yeux?
Tu crains de me répondre? Attends-tu que le traître
Ait soulevé mon peuple, et me livre à son maître?

Coucy avoue qu'il n'est que trop vrai que l'approche de l'armée royale a porté le trouble et l'esprit de sédition dans la ville, a fait chanceler le parti de Vendôme.

Vous vouliez ce matin, par un heureux traité,
Apaiser avec gloire un monarque irrité.
Ne vous rebutez pas : ordonnez, et j'espère
Signer en votre nom cette paix salutaire.
Mais s'il vous faut combattre et courir au trépas,
Vous savez qu'un ami ne vous survivra pas.

Mais toute idée de conciliation et de paix est loin du cœur de Vendôme, depuis qu'il ne voit plus dans Nemours que l'amant d'Adélaïde et un ennemi.

Ami, dans le tombeau laisse-moi seul descendre;
Vis pour servir ma cause et pour venger ma cendre.
Mon destin s'accomplit, et je cours l'achever :
Qui ne veut que la mort est sûr de la trouver;
Mais je la veux terrible, et, lorsque je succombe,
Je veux voir mon rival entraîné dans ma tombe.
COUCY.
Comment! De quelle horreur vos sens sont possédés!
VENDÔME.
Il est dans cette tour où vous seul commandez;
Et vous m'avez promis que contre un téméraire....
COUCY.
De qui me parlez-vous, seigneur? De votre frère?
VENDÔME.
Non, je parle d'un traître et d'un lâche ennemi,
D'un rival qui m'abhorre, et qui m'a tout ravi.
L'Anglais attend de moi la tête du parjure.
COUCY.
Vous leur avez promis de trahir la nature?
VENDÔME.
Dès longtemps du perfide ils ont proscrit le sang.
COUCY.
Et pour leur obéir vous lui percez le flanc?
VENDÔME.
Non, je n'obéis point à leur haine étrangère :
J'obéis à ma rage, et veux la satisfaire.
Que m'importe l'État, et mes vains alliés!
COUCY.
Ainsi donc à l'amour vous le sacrifiez.
Et vous me chargez, moi, du soin de son supplice!

Combien d'auteurs en cet endroit n'auraient fait autre chose que de redoubler les éclats d'une fureur atroce irritée par l'obstacle, et que le contraste des sentiments de Coucy aurait rendue plus odieuse! Voltaire a vu bien loin. Trois vers lui suffisent pour attirer la pitié sur Vendôme : il n'insiste pas un moment près de Coucy : il s'arrête à la première apparence de refus.

Je n'attends pas de vous cette prompte justice.

Je suis bien malheureux! bien digne de pitié!
Trahi dans mon amour, trahi dans l'amitié!

C'est ici un des traits les plus profonds de la connaissance de l'art et du cœur humain. Si jamais le poëte dramatique a été le magicien d'Horace, qui tourne les cœurs à son gré, c'est quand il nous fait plaindre véritablement Vendôme à l'instant même où il ordonne le plus grand des crimes. Mais comment trois vers produisent-ils cet effet extraordinaire? C'est à force de vérité; c'est en ouvrant à nos yeux le cœur de l'homme, de manière à nous y montrer la passion telle qu'elle est, c'est-à-dire, comme une horrible maladie de l'âme, contre laquelle, dans certains moments, il n'y a point de remède. Dans quel état est donc cet homme qui regarde comme le dernier terme du malheur, comme la plus cruelle trahison, qu'on lui refuse d'égorger son frère, que dis-je, qu'on balance à y consentir? Il ne menace ni ne s'emporte; il gémit. N'est-ce pas là avoir porté la passion au point où elle ressemble à une véritable aliénation? N'est-ce pas un malade en délire, qui se plaint qu'on lui refuse du poison? Et alors comment ne le plaindrions-nous pas? Mais, pour saisir ce point de vérité dans la situation de Vendôme, il fallait au poëte les yeux du génie; pour sonder ainsi jusqu'au fond les plaies mortelles de notre âme quand elle est livrée aux passions; il fallait la main la plus sûre et la plus habile : et c'est une des preuves que Voltaire, supérieur à tous les tragiques par la véhémence et le pathétique, ne le cède à aucun par la profondeur.

Allez, Vendôme encor, *dans le sort qui le presse*,
Trouvera des amis qui tiendront leur promesse;
D'autres me serviront, et n'allégueront pas
Cette triste vertu, l'excuse des ingrats.

Certainement Coucy n'a jamais promis à Vendôme de tuer son frère; mais que répondre à un homme dont la raison est entièrement perdue, qui se croit horriblement outragé dès qu'on paraît lui refuser un crime, et qui va sur-le-champ l'ordonner à un autre? Ce serait vouloir raisonner avec un frénétique. Un homme ordinaire n'aurait pas manqué une si belle occasion d'imiter la fameuse scène de Burrhus; il eût pu même faire parler en beaux vers la vertu de Coucy, et la faire applaudir. Mais, dans de pareilles scènes, ce n'est pas à l'applaudissement qu'il faut songer; il faut tendre à un effet plus sûr et plus durable. Coucy n'objecte pas un seul mot; il a l'air de se rendre aux désirs de son maître.

Je ne souffrirai pas que d'un autre que moi,
Dans de pareils moments, vous éprouviez la foi.
. . . .
Et vous reconnaîtrez, au succès de mon zèle,
Si Coucy vous aimait, et s'il vous fut fidèle.

Ces paroles peuvent être équivoques pour le spectateur; mais observez qu'elles ne le sont pas pour Vendôme, qui, dans l'état où il est, ne peut pas imaginer qu'on puisse l'aimer et lui être fidèle autrement qu'en tuant son frère. Il s'écrie :

Je revois mon ami....
Qu'à l'instant de sa mort, à mon impatience,
Le canon des remparts annonce ma vengeance.

Non-seulement cet ordre de Vendôme est fait pour produire un plus grand effet de terreur au cinquième acte, quand on entendra le coup de canon; mais cet ordre est conforme au caractère et à la situation : c'est, sans contredit, la manière la plus prompte d'être instruit de la mort de Nemours à l'instant où il expirera, et Vendôme ne peut pas l'apprendre trop tôt; c'est le calcul de la vengeance.

Coucy, occupé de son projet, prend toutes les précautions de la prudence. Il craint pour Nemours la haine des Anglais, qui sont dans la ville avec les troupes du prince; il veut avoir le commandement absolu.

Du sort de ce grand jour laissez-moi la conduite :
Ce que je fais pour vous peut-être le mérite.
Les Anglais avec moi pourraient mal s'accorder;
Jusqu'au dernier moment je veux seul commander.

L'auteur soutient et achève la beauté de cette scène originale par la réponse de Vendôme, mêlée d'une rage sombre et sanguinaire qui entretient la terreur, et d'un excès de désespoir qui excuse cette rage, et qui excite une sorte de compassion involontaire.

Pourvu qu'Adélaïde, au désespoir réduite,
Pleure en larmes de sang l'amant qui l'a séduite;
Pourvu que de l'horreur de ses gémissements
Mon courroux se repaisse à mes derniers moments,
Tout le reste est égal, et je te l'abandonne.
Prépare le combat, agis, dispose, ordonne;
Ce n'est plus la victoire où ma fureur prétend;
Je ne cherche pas même un trépas éclatant.
Aux cœurs désespérés qu'importe un peu de gloire?
Périsse ainsi que moi ma funeste mémoire!
Périsse avec mon nom le souvenir fatal
D'une indigne maîtresse et d'un lâche rival!

Ce vers dans la bouche d'un guerrier tel que Vendôme,

Je ne cherche pas même un trépas éclatant,

est bien cet entier abandon de soi-même qui est le vrai désespoir. Ces traits neufs et admirables, très-fréquents dans Voltaire, confirment ce que pensent la plupart des gens de lettres, que, dans la partie des passions, il a su atteindre le dernier degré d'énergie.

Vendôme rentre au cinquième acte, suivi d'un officier et de quelques soldats; il vient d'apaiser encore une nouvelle émeute. Il a fait exécuter Dan-

geste, et, commençant à se méfier du sang-froid de Coucy, il a donné l'ordre de faire périr Nemours à un soldat qui a déjà pris le chemin de la tour où le prince est enfermé.

Je vais donc à la fin jouir de ma vengeance.
Sur l'incertain Coucy mon cœur a trop compté;
Il a vu ma fureur avec tranquillité :
On ne soulage point des douleurs qu'on méprise.

Ces vers simples, mais d'un grand sens et d'un sentiment profond, sont dans la tragédie, bien au-dessus de ce que nos critiques du jour appellent *de la couleur,* sans savoir ce qu'ils veulent dire; ou plutôt c'est la véritable couleur tragique. Il éloigne ses soldats, et les avertit de se préparer à de nouveaux périls :

Imitez votre maître : et s'il vous faut périr,
Vous recevrez de moi l'exemple de mourir.

Il reste seul. Ici commence ce monologue, mis par tous les connaisseurs au nombre des plus grands morceaux de l'éloquence dramatique :

Le sang, l'indigne sang qu'a demandé ma rage, etc.

Il appelle. Il demande à grands cris que l'on coure porter l'ordre de sauver Nemours, et le canon se fait entendre : Vendôme tombe comme s'il en était frappé. Ce moment est terrible : c'est un de ceux qui avertissent les hommes qu'il n'y a point de supplice comparable aux remords d'un grand crime. Le poëte ajoute encore à l'horreur de cette situation en amenant Adélaïde, qui, ne voyant plus d'autre moyen de sauver Nemours, se résout enfin à donner sa main pour prix des jours de son amant. Elle est déterminée, comme Andromaque, à mourir après cet effort :

Mais vous voulez ma foi; ma foi doit vous suffire.

. . . .

VENDÔME.

Vous demandez sa vie!...

ADÉLAÏDE.

Ah! qu'est-ce que j'entends?

Vous qui m'aviez promis...

VENDÔME.

Madame, il n'est plus temps.

. . . .

Oui; j'ai tué mon frère, et l'ai tué pour vous.

Et il veut se percer de son épée. Coucy l'arrête : il le laisse quelque temps en proie aux tourments du repentir inutile; il écoute tranquillement ses reproches et ceux d'Adélaïde; et, bien convaincu qu'enfin Vendôme est éclairé sur son crime, que la nature a repris tout son empire, et qu'après une leçon si forte on peut confier Nemours à son frère :

Je peux donc m'expliquer; je peux donc vous apprendre
Que de vous-même enfin Coucy sait vous défendre.
Connaissez-moi, madame, et calmez vos douleurs.
Vous, gardez vos remords; et vous, séchez vos pleurs.

. . . .

Venez, paraissez, prince; embrassez votre frère.

Cette péripétie est une des plus belles qu'il y ait au théâtre; elle est parfaite de tout point. La plupart de ces révolutions subites dépendent ordinairement d'un concours d'incidents qu'on ne peut pas toujours rendre très-vraisemblables, et qui souvent sont un peu forcés. Dans celle-ci nulle complication d'événements, nul embarras dans les moyens; elle fait succéder la joie la plus vive et le bonheur le plus complet à la situation la plus affreuse, et ne tient qu'à un seul ressort, au caractère de Coucy.

Vendôme, après le premier transport d'allégresse, est accablé de sa juste confusion.

Le fardeau de mon crime est trop pesant pour moi;
Mes yeux, couverts d'un voile et baissés devant toi,
Craignent de rencontrer et les regards d'un frère,
Et la beauté fatale à tous les deux trop chère.

NEMOURS.

Tous deux auprès du roi nous voulions te servir.
Quel est donc ton dessein? parle.

VENDÔME.

De me punir.

Et il ne peut se punir mieux qu'en cédant l'objet d'un amour porté à cet excès :

Je l'adore encor plus, et mon amour la cède.
Je m'arrache le cœur, je la mets dans tes bras;
Aimez-vous, mais au moins ne me haïssez pas.

Après ce sacrifice, tout le reste lui est facile. Les léopards anglais vont être brisés et remplacés par les lys de la France; il va tomber aux pieds de son roi.

Bon Français, meilleur frère, ami, sujet fidèle,
Es-tu content, Coucy?

Ce mot, qui réunit à un sentiment sublime la familiarité hardie d'une expression presque triviale; ce mot, qui place dans l'âme de Coucy la récompense des sacrifices que vient de faire Vendôme, est encore un des traits originaux du génie de Voltaire. Il rappelle deux particularités également remarquables, et qui ne seront pas oubliées. A la première représentation d'*Adélaïde*, en 1734, il fut accueilli par une froide plaisanterie qui courut dans le parterre [1]; et, plus de quarante ans après, applaudi avec transport dans la bouche de l'acteur [2] le plus digne de le prononcer, ce mot fut le dernier qu'il fit entendre sur le théâtre où il venait de jouer ce rôle de Vendôme avec une telle supériorité, qu'il semblait que son talent eût voulu faire le dernier effort au moment où il allait nous laisser tant de regrets.

Dans le petit nombre des cinquièmes actes où l'effet d'une tragédie est porté à son comble (ce que beaucoup de sujets ne permettent pas), on comptera toujours celui d'*Adélaïde*. Cet avantage rare,

[1] *Coussi, coussi.*
[2] Le Kain.

deux caractères tels que ceux de Vendôme et de Coucy, les beautés supérieures du troisième et du quatrième acte, peuvent, à la représentation, placer cette tragédie parmi celles de l'auteur qui sont au premier rang. Mais à la lecture, plus décisive pour l'estime, parce que le jugement est plus réfléchi, elle pourra n'être mise qu'au second, non-seulement à cause des défauts que nous avons remarqués dans le dialogue et dans la conduite, mais surtout à cause des fautes de toute espèce dont la versification est remplie. Ce n'est pas que le style ne soit assez soutenu dans les morceaux passionnés, et ne réponde à la force des sentiments et des idées; mais ce n'est qu'une partie de l'ouvrage, et partout ailleurs la diction est négligée : les termes impropres, les chevilles, les vers durs ou faibles, ou prosaïques, les répétitions de mots, se présentent à tout moment. On y trouve aussi des figures fausses, des traits de déclamation. Enfin, cette pièce, parmi celles que Voltaire a faites dans la force de l'âge, et où cette force est empreinte, est la seule dont la versification soit souvent peu digne de lui. On en va voir la preuve dans les observations qui suivent, et où je n'ai pourtant pas tout remarqué, à beaucoup près. Je sais que ces sortes d'observations ne manquent jamais de donner lieu à ce misérable sophisme que les mauvais auteurs opposent au bon goût, quand il porte la lumière sur les vices de leurs écrits. On peut donc, disent-ils, avec une multitude de fautes et de fautes essentielles, être un grand poëte? La réponse est facile : oui, si vous les rachetez par une foule de beautés; et si, de plus, ce mélange est rare dans vos ouvrages. Or, toutes les bonnes pièces de Voltaire, depuis *Œdipe* jusqu'à *l'Orphelin*, sont écrites bien différemment qu'*Adélaïde*, et vous avez vu, messieurs, de combien de beautés cette même pièce est remplie.

On sait qu'elle n'eut point de succès dans la nouveauté; elle fut même très-mal reçue : ce qui n'empêche pas que, pour le talent tragique, elle ne fût digne de l'auteur de *Zaïre*, quoique inférieure à *Zaïre*, pour l'ensemble et l'intérêt, et encore plus pour le style. Mais Voltaire venait de donner *le Temple du Goût*, où il jugeait, et quelquefois même assez légèrement, les vivants et les morts; et il est dans la nature des choses que l'artiste qui se sert de son talent pour juger les autres soit jugé lui-même avec plus de sévérité que personne, et que cette sévérité puisse aller quelquefois jusqu'à l'injustice. La critique n'est sans danger que pour ceux qui l'exercent sans conséquence, et il s'en fallait que Voltaire fût dans ce cas. *Le Temple du Goût* causa un soulèvement général, et *Adélaïde* s'en ressentit. Il n'est pourtant pas vrai qu'elle fût précisément la même que celle qui eut un si grand succès en 1764. L'auteur l'a dit; mais sa mémoire le trompait. Il oubliait qu'il l'avait beaucoup retravaillée avant qu'il eût pris le parti d'arranger le même sujet sous le titre du *Duc de Foix*. Nous en avons la preuve dans les variantes recueillies après sa mort : elles contiennent beaucoup de scènes absolument changées depuis ou supprimées, des actes presque entiers tout différents de la pièce qu'on représente; et l'on ne peut nier que celle-ci ne soit fort supérieure à la première pour la conduite et pour l'exécution. Mais telle qu'elle était en 1734, il y régnait un assez grand tragique pour qu'elle méritât un autre sort; et cette disgrâce est au nombre des injustices de l'esprit de parti. Il est très-vrai encore que la pièce était *affaiblie*, comme l'a dit l'auteur, dans les trois premiers actes du *Duc de Foix;* mais les deux derniers, au nom près, sont absolument les mêmes que dans l'*Adélaïde* qui est au théâtre, hors quelques détails de la première scène du quatrième acte; et ces deux derniers actes du *Duc de Foix*, bien mieux faits que ceux de l'ancienne *Adélaïde*, prouvent qu'il était revenu sur ce sujet, et avait fait de grands changements à son ouvrage.

Le Duc de Foix, joué en 1752, lorsque Voltaire était à Berlin, fut assez bien accueilli; mais son succès fut médiocre, et c'est ce qui, douze ans après, détermina le Kain à remettre *Adélaïde*, dont il avait une copie faite d'après les corrections antérieures au *Duc de Foix*. L'auteur s'y opposa longtemps, et finit par céder aux instances de l'acteur à qui la scène française, qui lui est redevable de tant de gloire, a encore l'obligation d'un ouvrage très-théâtral.

Les curieux d'anecdotes dramatiques se souviennent d'une épigramme qui courut dans le temps du *Duc de Foix*, et qui fait voir qu'on n'en avait pas grande idée :

> Adélaïde du Guesclin
> Renaît sous le nom d'Amélie.
> L'auteur croit que par son génie
> Et les grâces de la Gaussin,
> Elle paraîtra rajeunie.
> C'est une vieille recrépie
> Sous les parures de Berlin,
> Qui vient mourir dans sa patrie.

Cette Amélie a repris depuis le nom d'*Adélaïde*, sous lequel elle a été mise à sa place, et qui sûrement ne mourra pas.

OBSERVATIONS SUR LE STYLE D'ADÉLAÏDE.

1. Digne sang de Guesclin, vous qu'on voit aujourd'hui
Le charme des Français, dont il était l'appui.

Le charme ne se dit pas des personnes comme des choses. On dit d'une personne, *l'amour, les délices,*

la gloire d'une nation : on ne dit guère qu'elle en est *le charme*. Si l'auteur eût mis,

Vous l'amour des Français, dont il était l'appui,

le vers eût été ce qu'il devait être.

2. Écoutez-moi; voyez d'un œil mieux *éclairci*....

On n'*éclaircit* un œil qu'au physique : on *l'éclaire* au moral.

3. Non que pour ce héros mon âme prévenue
Prétende à ses défauts fermer toujours ma vue.

Non que mon âme prétende fermer ma vue est une mauvaise phrase; c'est un remplissage de mots déplacés. L'auteur voulait dire : *Non que mon amitié, trop prévenue pour lui, ferme ma vue, etc.*

4. Mon bras est à Vendôme, et ne peut aujourd'hui
Ni servir, ni traiter, ni changer qu'avec lui.

Un *bras* ne *traite* ni ne *change;* il *sert*, mais avec un régime : *mon bras a servi ma patrie, a servi mon roi, etc.* On ne pourrait dire : *Mon bras a servi avec vous.*

5. Modérer de son cœur les transports *turbulents*.

Mauvaise épithète.

6. Que la France *en aurait une douleur* mortelle.

Vers prosaïque.

7. Nos feux toujours *brûlants dans l'ombre* du silence....

C'est un mauvais choix de figures que des feux *brûlants dans l'ombre;* il y a là de la recherche où il en faut le moins.

8. Le trouble et les horreurs *où mon destin me guide*.

Un *destin* qui *guide aux troubles* et *aux horreurs*.... Ce n'est là, ni du bon français, ni de la bonne poésie.

9. La discorde sanglante afflige *ici* la terre.

Ici est une cheville; et *la discorde* qui *afflige la terre* est une de ces expressions vagues beaucoup trop fréquentes dans cette pièce.

10. Cette gloire, sans vous *obscure et languissante*,
Des flambeaux de l'hymen deviendra plus brillante.

On ne sait ce que c'est que cette *gloire obscure et languissante;* et il n'y a nul rapport entre l'éclat *des flambeaux de l'hymen* et celui de *la gloire :* c'est un abus de figures que l'auteur lui-même a souvent blâmé dans les autres, et avec raison.

11. Souffrez que mes lauriers, attachés par vos mains,
Écartent le tonnerre, et bravent les destins.

Style ampoulé dans une scène d'amour et dans la situation de Vendôme.

12. Mais on croit trop ici *l'aveugle* Renommée.

Je ne crois pas qu'on puisse jamais donner l'épithète d'*aveugle* à celle qu'on représente avec tant d'yeux. *La Renommée* est trompeuse, incertaine, infidèle, etc., mais non pas *aveugle.*

13. La mort que je désire est moins barbare qu'elle.

Vers d'opéra.

14. Soit que ce triste amour dont je suis captivé,
Sur mes sens égarés répandant sa tendresse,
Jusqu'au sein des combats m'ait prêté sa faiblesse.
Qu'il ait voulu marquer toutes mes actions
Par la molle douceur de ses impressions, etc.

Style lâche et traînant, style d'élégie, et non pas de tragédie.

15. Ces troubles *intestins* de la maison royale....

Cet adjectif n'est du style noble qu'au féminin; le masculin ressemble trop au substantif *intestins*, et c'est une raison pour l'éviter.

16. . . . . Entreprise funeste,
Qui de ma triste vie *arrachera le reste.*

Style incorrect et négligé.

17. *M'as-tu pu* méconnaître? . . . .

Hémistiche dur : il y en a beaucoup d'autres; il serait inutile de les relever tous.

18. J'ai fait valoir les feux dont vous êtes *touché*.

Expression très-impropre, parce qu'elle forme une espèce de contre-sens. On est *touché des feux* qu'on inspire; on ne l'est pas des feux qu'on ressent.

19. S'ils n'y sont soutenus de *l'olive de paix*.

L'*olive de la paix* est poétique; l'*olive de paix* est plat et dur. Volà ce que produit un mot de plus ou de moins.

20. . . . . Crois-tu qu'Adélaïde,
Dans son cœur amolli, partagerait mes feux, etc.

Il faut *partageât* pour la grammaire; et l'élégance demandait un autre hémistiche que *Dans son cœur amolli.*

21. On connaît peu l'amour; *on craint trop son amorce :*
C'est sur nos lâchetés qu'il a fondé *sa force.*
C'est nous qui sous son nom troublons notre repos.

On doit avouer que tous ces vers ne valent rien. Le dernier est dur et de peu de sens. Dans les deux autres, les expressions et les idées sont discordantes : *l'amorce* et *la force* ne vont pas ensemble. C'est la sagesse qui évite une *amorce;* c'est le courage qui combat *la force*, et il ne faut pas présenter un même objet sous deux figures si disparates.

22. O mort! mon seul recours, *douce mort* qui me fuis!

Douce mort est dur à l'oreille, et ne vaut pas mieux pour le sens : *la mort* de Nemours ne peut être *douce* dans la situation où il est, puisqu'il se croit trahi par sa maîtresse.

23. . . . . . . Ah! pardonne à mon cœur *interdit*.

Le cœur de Nemours est agité, tourmenté, déchiré, etc.; il n'est pas *interdit*. *Interdit* est un de ces mots insignifiants et parasites que l'auteur se permettait trop souvent pour la rime et pour la mesure. Ce qui fait le plus de peine, c'est de le trouver dans les endroits les plus précieux pour les connaisseurs. On a vu dans *Zaïre :*

Pardonne à mon courroux, à mes sens *interdits*,
Ces dédains affectés et si bien démentis.

Plus le second vers est d'une vérité pénétrante, plus on est fâché de cet hémistiche vague du précédent, et d'autant plus que c'est la seule tache dans une scène enchanteresse. N'oublions jamais que c'est surtout dans les morceaux de passion qu'une expression fausse ou dénuée de sens est le plus impardonnable, parce que la passion ne dit jamais rien de pareil : elle peut s'exprimer sans correction, jamais sans vérité. Une faute de cette nature fait donc souvenir du poëte, dans le temps même où le personnage le fait le plus oublier. Elle altère un moment une illusion délicieuse, et les plaisirs du cœur, juge qu'il faut toujours satisfaire au théâtre encore plus que le goût.

24. . . . . Me faut-il employer
Les moments de vous voir à me justifier?
. . . .
Et mon cœur se plaisait, trompé par mon amour,
Puisqu'il est votre frère, à lui devoir le jour...
. . . .
Au secours inutile et honteux des serments.

Vers mal tournés, constructions forcées, défaut de césure, etc.

25. Changé par ses regards, *et vertueux par elle*,
Il fait ce que je veux, et c'est pour m'accabler.
. . . .
Et ma main, sur sa cendre, à *votre main donnée*...
. . . .
Ciel! à ce piége affreux ma foi serait *livrée!*
. . . . J'ai trop dévoré
L'inexprimable horreur où toi seul m'as *livré*.
. . . .
Le plus pressant danger est celui qui m'appelle;
Je vois qu'*il peut avoir une fin bien cruelle, etc.*

Tous ces vers sont d'une diction incorrecte, ou faible, ou négligée.

26. . . . . Chaque instant est un péril *fatal*.

Fatal est visiblement de trop; *chaque instant est un péril, un danger,* dit tout et ne comporte rien davantage. Il était facile de substituer :

Chaque instant peut devenir fatal.

27. Sa *vigilance* adroite *a séduit* les soldats.

L'auteur ne dit pas ce qu'il veut dire. *La vigilance* ne *séduit* point.

28. Aussi bien que *mon cœur, mes pas* vous sont soumis.

Rapprochement petit et frivole du *cœur* et des *pas*.

29. Eh bien! puisque la honte, *avec le repentir*,
Par qui la vertu parle *à qui* peut la trahir,
D'un si juste remords ont pénétré votre âme, etc.

Puisque la honte avec le repentir vous ont pénétré de remords, par qui la vertu parle à qui, etc.; même incorrection, même négligence.

30. Vous me payez trop bien de ma douleur *soufferte*.

Soufferte est encore une cheville.

31. . . . . *J'ai le prix* de mes soins.

Expression prosaïque, ainsi que plusieurs autres qu'il serait trop long de remarquer.

SECTION VI. — *La Mort de César*.

Sur les trois genres que la tragédie peut traiter, l'histoire, la Fable, et les sujets d'imagination, on peut remarquer en général que ces deux derniers sont les plus propres à fournir un grand fonds d'intérêt : la Fable parce que le merveilleux de la religion autorise celui des événements, et amène des situations, et même des caractères hors de l'ordre commun; les sujets d'invention, parce que le poëte, maître des événements et des caractères, peut les disposer à son gré pour les effets du théâtre. Ainsi la Fable a donné à Racine la situation extraordinaire d'Agamemnon, forcé d'immoler sa fille pour obéir à un oracle; la grandeur surnaturelle d'Achille; la passion de Phèdre, qui serait si honteuse et si révoltante, si la vengeance d'une divinité n'en excusait pas l'excès; la fureur forcenée d'Oreste, qui assassine un roi dans un temple, et qu'on détesterait au lieu de le plaindre, sans la fatalité attachée à son nom et à sa race, et dont l'ascendant l'entraîne aux forfaits. C'est là ce qu'il y a de plus tragique dans Racine, qui, de tous nos poëtes, est celui qui a tiré le plus de richesse de la mythologie grecque et de l'étude des anciens. Ni lui ni Corneille n'ont traité aucun sujet d'invention, quoique Corneille en ait mis beaucoup dans plusieurs des pièces qu'il a tirées de l'histoire, comme dans *les Horaces*, dans *Rodogune*, dans *Héraclius*, dans *Polyeucte ;* et si d'un côté la force de son génie créateur éclate dans ce qu'il y a d'heureusement inventé, de l'autre, ce qu'il a été obligé de sacrifier de vraisemblances pour parvenir à l'effet théâtral prouve l'extrême difficulté d'arranger un fait historique d'une manière propre à la scène, et l'avantage qu'avaient sur nous en cette partie les Grecs, dont l'histoire, toujours mêlée à la religion, était toute merveilleuse. Quant aux sujets qui sont purement d'imagination, longtemps ils n'avaient été maniés que par des écrivains très-médiocres, qui n'en faisaient que de mauvais romans dialogués en mauvais vers; et les succès, aussi passagers que brillants, qu'avaient surpris Thomas Corneille et quelques autres dans ce genre, très-propre à faire

aux spectateurs une illusion momentanée, n'avaient abouti qu'à le décréditer dans l'opinion des gens de lettres, qui se croyaient d'autant plus fondés à le réprouver, que les deux plus grands maîtres de la scène n'en avaient pas fait usage. En conséquence, Brumoy, qui ne manquait pas de connaissances, ni même de jugement, mais qui n'avait pas sur l'art dramatique des vues fort étendues, ne balança pas à condamner les pièces d'invention. En fait de critique, ceux qui savent le plus discutent et comparent; ceux qui en savent moins se hâtent de prononcer et d'exclure. Brumoy, sur ce qu'on avait fait, décidait ce qu'on pouvait faire; Voltaire lui répondit en faisant ce qu'on n'avait pas fait. Précédé par deux grands hommes qui avaient puisé si heureusement, l'un dans la Fable et l'autre dans l'histoire, il s'empara des sujets d'invention avec toute la puissance de son génie; et fit voir de quel effet ils étaient susceptibles quand on savait les lier à de grandes époques historiques, et donner à des personnages imaginaires la vérité des grandes passions. C'est sur ce plan qu'il bâtit l'édifice de la plupart de ses drames les plus intéressants, de *Zaïre*, d'*Alzire*, de *Mahomet*, de *Tancrède*, *etc*.

Alzire, jouée en 1736, succéda, dans l'ordre des pièces représentées, à la tragédie d'*Adélaïde*. Mais en 1735, dans l'intervalle de ces deux pièces, Voltaire imprima *la Mort de César*, qu'il ne paraissait pas destiner au théâtre. Cet ouvrage était encore un des fruits de l'étude qu'il avait faite du théâtre anglais dans son séjour à Londres, et du goût qu'il y avait pris pour les beautés fortes et les idées républicaines. C'est à ce voyage que nous étions déjà redevables de cet admirable rôle du consul Brutus; et vers le même temps où il peignait dans ce Romain le patriotisme immolant deux enfants à la liberté, il projetait de peindre l'autre Brutus qui lui sacrifie son père. Frappé de plusieurs traits sublimes qui étincellent dans le drame informe de Shakespeare, il essaya d'abord de traduire quelques morceaux du *Jules César;* mais, bientôt rebuté d'un travail contredit à tout moment par la raison et le bon goût, il aima mieux refaire la pièce suivant ses principes; et ne prenant de celle du poëte anglais, qui va jusqu'à la bataille de Philippes, que la conspiration de Brutus et de Cassius, qui ne forme qu'une seule action, il resserra dans trois actes ce sujet qu'il voulait traiter avec toute la sévérité de l'histoire. Non-seulement il n'était pas capable d'y mettre une intrigue d'amour, comme avait fait Fontenelle, de moitié avec mademoiselle Barbier, dans une prétendue tragédie jouée sans aucun succès en 1709, et dans laquelle Brutus et César étaient amoureux et jaloux; mais il osa même exclure les rôles de femmes de ce tableau d'un des plus grands événements de l'histoire, auquel en effet elles n'eurent aucune part. Si cette nouveauté, sans exemple chez les modernes, et dont il n'y en avait qu'un seul chez les anciens, était une hardiesse du génie, c'était un danger au théâtre. Aussi ne songea-t-il pas d'abord à l'y exposer: il se contenta, dans la préface de l'édition de 1738, de disposer la nation française, par des réflexions judicieuses, à restreindre dans de justes bornes ce goût exclusif dont l'abus avait été porté jusqu'à faire entrer l'amour dans tous les sujets. Si les pièces où cette passion est bien placée et bien traitée sont celles qui ont le plus de charme, on ne peut nier sans injustice que celles qui ont pour objet principal les grands événements et les grands personnages de l'histoire ne soutiennent mieux la dignité de la tragédie, et ne lui conservent un de ses plus beaux attributs, celui d'élever l'âme et de mettre de la noblesse jusque dans le choix de ses émotions et de ses plaisirs: je dis de ses émotions, car, dans tous les genres, la première loi, c'est d'émouvoir; et si, d'un côté, l'inconvénient de l'amour est d'avoir affadi la tragédie dans une foule de pièces, de l'autre, l'inconvénient d'un genre plus sévère est d'être tombé dans la froideur, et la grandeur froide n'est plus dramatique. Ce dernier défaut est plus difficile à éviter que le premier; car la médiocrité s'est soutenue souvent par l'intérêt de l'amour, au lieu que le talent supérieur peut seul se tirer des grands sujets, et soutenir l'intérêt de la tragédie sans en abaisser les héros. Corneille lui-même, s'il y a réussi dans ses chefs-d'œuvre, y a échoué dans le plus grand nombre de ses pièces. Mais aussi l'admiration est proportionnée à la difficulté et à la noblesse du genre. C'est celui dont les connaisseurs font un cas particulier: ils y affectionnent un mérite que leur estime sépare en quelque sorte de celui du théâtre, puisque sans ce mérite on peut y réussir; celui de nous entretenir de grandes choses et d'en parler dignement, d'entrer dans le secret des grands cœurs, de s'élever aux plus hautes idées de la morale et de la politique, de saisir les traits des caractères profonds et vigoureux, enfin de nous retracer les révolutions mémorables. Dans tous les temps, ce talent a dû être cher aux meilleurs esprits, qui n'attendent pas, pour l'apprécier, les suffrages de la multitude. Ils admiraient *Britannicus,* lors même qu'il était peu suivi; et longtemps avant qu'un acteur unique eût montré sur la scène toute la profondeur du rôle de Néron, et ramené le public à ce sublime ouvrage, ils voyaient dans celui qui avait su peindre la cour de Néron, Burrhus, Agrippine et Narcisse, qui avait fait le rôle d'Acomat et conçu le

plan d'*Athalie*, l'homme fait pour tous les genres, et qui sûrement aurait porté la tragédie encore plus haut, s'il y avait consacré plus de quinze années de sa vie, et n'eût pas sitôt quitté la carrière qu'il pouvait encore agrandir. Ce sont eux qui ont toujours admiré le rôle de Brutus, quoique la pièce qui porte ce nom ait toujours eu moins d'éclat au théâtre que les autres du même auteur; *Rome sauvée*, quoiqu'elle y ait eu encore bien moins de succès; *la Mort de César*, quoique pendant plus de quarante ans elle n'y ait presque jamais paru. Ce ne fut qu'après *Mérope*, la première tragédie sans amour qui eût réussi depuis *Athalie*, que Voltaire crut pouvoir risquer *la Mort de César*. Mais cette tentative ne fut pas heureuse : la pièce, abandonnée aussitôt, fut retirée après sept représentations, et livrée aux froides plaisanteries de l'abbé Desfontaines et des autres ennemis de l'auteur. En 1763, lorsqu'une comédie-vaudeville assez jolie, *l'Anglais à Bordeaux*, attirait la foule aux fêtes de la paix, le Kain, qui ne manquait pas les occasions d'être utile aux bons ouvrages, eut le crédit de faire remettre *la Mort de César*, et la fit aller pendant six représentations à la faveur de la petite pièce : mais quoiqu'il jouât le rôle de Brutus, il ne put parvenir à ce que cette tragédie suivît *l'Anglais à Bordeaux* dans le cours de son succès; il fallut la retirer. On ne s'habituait pas encore à croire qu'une pièce, non-seulement sans amour, mais sans rôle de femme, pût s'établir sur la scène française; elle n'a obtenu cet honneur que vingt ans après, lorsque d'autres pièces eurent accoutumé le public à cette espèce de nouveauté, et contribué successivement à détruire un préjugé qui ne pouvait que diminuer les richesses du théâtre, et rétrécir la sphère du talent. Trois personnages principaux, César, Brutus et Cassius, sagement dessinés, et coloriés avec le pinceau le plus mâle et le plus fier; une action simple et grande, une marche claire et attachante depuis la première scène jusqu'au moment où César est tué; une intrigue serrée par un seul nœud, le secret de la naissance de Brutus, secret dont la découverte produit le combat de la nature et de la patrie; les mouvements qui naissent de cette lutte intérieure, et qui n'ébranlent une âme à la fois romaine et stoïque qu'autant qu'il le faut pour accorder à la nature tout ce que le devoir ne peut jamais lui ôter, et pour en tirer la pitié tragique, sans laquelle l'admiration n'est pas assez théâtrale; une foule de scènes du premier ordre, celle de la conspiration, celle où Brutus apprend aux conjurés qu'il est fils de César, et s'en remet à eux pour prononcer sur ce qu'il doit faire; les deux scènes entre César et Brutus, où la progression est observée, quoique l'objet en soit à peu près le même; le récit de Cimber; enfin le style qui, proportionné au sujet et aux personnages, est presque toujours sublime, ou par la pensée, ou par l'expression : voilà ce qui a placé cet ouvrage parmi ceux qui doivent faire le plus d'honneur à Voltaire, soit comme auteur dramatique, soit comme versificateur.

L'exposition se fait entre César et Antoine, cet Antoine qui joua depuis dans la république un des premiers rôles, mais qui pour lors, nécessairement subalterne près d'un homme tel que César, ne pouvait être un peu relevé que par l'attachement sincère et l'admiration vraie qu'il a pour un héros, son général et son ami. L'auteur ne pouvait pas lui donner d'autre relief; il le représente à peu près tel qu'il est dans l'histoire au moment où se passe l'action, plein de cet enthousiasme que César avait inspiré à ses amis et à ses soldats. Antoine annonce à César, avec allégresse, que le peuple romain va le proclamer roi :

> Antoine, tu le sais, ne connaît point l'envie.
> J'ai chéri plus que toi la gloire de ta vie;
> J'ai préparé la chaîne où tu mets les Romains,
> Content d'être sous toi le second des humains,
> Plus fier de t'attacher ce nouveau diadème,
> Plus grand de te servir que de régner moi-même.

Il y a des rôles où le poëte doit déployer toute sa force : il y en a où il ne doit mettre que de l'art; et cet art consiste à leur donner seulement le degré de dignité que doivent avoir toutes les têtes qui figurent dans un tableau tragique. Comme les unes sont faites pour attirer toute l'attention, les autres ne sont là que pour concourir à l'effet général. Il faut qu'elles n'aient rien de trop bas, mais il faut qu'elles soient dans l'ombre; et cette proportion si nécessaire n'est guère connue que des maîtres : le plus souvent les autres gâtent tout en voulant tout agrandir. Si l'auteur de *la Mort de César*, se souvenant trop de ce qu'Antoine fut depuis, eût voulu lui donner un rôle plus important, il eût commis une faute essentielle. Rien ne devait être grand près de César, que ceux qui sont assez Romains pour l'assassiner. L'auteur a su tirer d'Antoine d'autres avantages; il le représente bien plus ennemi de la liberté que César lui-même, et il en résulte plusieurs effets également heureux. D'abord il n'était pas possible d'anéantir entièrement, dans une aussi grande âme que celle de César, ce respect si légitime pour le sentiment le plus naturel et le plus noble des hommes nés dans une république. Son ambition, sans doute, doit l'emporter sur tout; c'est la passion dominante qui constitue le caractère : mais cette passion doit être celle d'un grand homme; et si l'on pardonne à l'âme altière de César, au souvenir de ses victoires, à la

conscience de sa supériorité, l'injuste orgueil de vouloir asservir ses égaux, on ne lui pardonnerait pas de condamner dans des républicains le juste orgueil de vouloir être libres. C'est à un vil tyran, c'est à Tibère, qu'il ne faut que des esclaves; César voulait commander à des Romains, parce qu'il n'y avait rien dans le monde à qui César ne se crût digne de commander. Antoine devait être bien loin de cette magnanimité, et ce contraste se fait sentir dans l'exposition et dans tout le cours de la pièce. Lorsque Antoine apprend, dès la première scène, où le sujet doit s'exposer, que Brutus est fils de César, il s'écrie :

Ah! faut-il que du sort la tyrannique loi,
César, te donne un fils si peu semblable à toi?

Mais que répond César?

Il a d'autres vertus : son superbe courage
Flatte en secret le mien, même alors qu'il l'outrage.
Il m'irrite, il me plaît; son cœur indépendant
Sur mes sens étonnés prend un fier ascendant.
Sa fermeté m'impose, et je l'excuse même
De condamner en moi l'autorité suprême;
Soit qu'étant né Romain la voix de ma patrie
Me parle malgré moi contre ma tyrannie,
Et que la liberté que je viens d'opprimer,
Plus forte encor que moi, me condamne à l'aimer.
Te dirai-je encor plus? Si Brutus me doit l'être,
S'il est fils de César, il doit haïr un maître.
J'ai pensé comme lui dès mes plus jeunes ans;
J'ai détesté Sylla; j'ai haï les tyrans :
J'eusse été citoyen, si l'orgueilleux Pompée
N'eût voulu m'opprimer sous sa gloire usurpée.
Né fier, ambitieux, mais né pour les vertus,
Si je n'étais César, j'aurais été Brutus.

Que de choses dans ces vers! et toutes sont résumées dans le dernier, l'un des plus beaux qu'on ait jamais faits. Comme ce morceau fait aimer César! Et Voltaire recommandait souvent, comme ce qu'il y a de plus tragique, de faire aimer dans la pièce ceux qu'on devait tuer à la fin. Mais en même temps, quelle idée nous prenons de la liberté dans ces deux vers sublimes :

Soit que la liberté que je viens d'opprimer,
Plus forte encor que moi, me condamne à l'aimer?

Certainement César est le seul tyran qui ait jamais tenu ce langage; mais il fallait aussi que César fût le plus aimable des tyrans, et personne ne pouvait mieux que lui-même nous faire sentir ce qu'était pour des Romains cette liberté à qui Brutus immola son père.

Qu'on ne s'imagine pas ici, ce qu'on a cru quelquefois, que l'admiration prête au génie des idées et des combinaisons qu'il n'a pas eues. La manière dont j'examine les écrits de Voltaire prouve assez que je n'ai point pour lui un enthousiasme aveugle; et l'on ne saurait être trop convaincu que dans tout ouvrage bien fait, et particulièrement dans un ouvrage de théâtre, il y a une filiation d'idées, non-seulement dans la disposition des matériaux, mais dans tous les détails du style, à laquelle tient l'impression continue qu'il produit, et qui fait passer en nous, sans que nous nous en apercevions, tous les sentiments que l'auteur a besoin d'y faire naître. Il ne faut pas croire qu'il la trouve sans y penser, ni que nous puissions nous en rendre compte sans y réfléchir; mais il est tout simple qu'elle frappe davantage ceux qui ont étudié l'art, et qui sont, par cette raison, les admirateurs les plus passionnés d'un mérite qu'ils sont plus à portée de connaître, puisqu'ils l'ont observé de plus près.

Une autre conséquence de cette opposition de caractère entre César et son ami, c'est qu'étant tout à l'avantage du premier, elle fait ressortir les vertus qui ennoblissent sa tyrannie, et rend plus intéressante la mort qui en est la punition. Enfin l'asservissement d'Antoine, et l'empressement de se donner un roi, montrent à quel point l'esprit de Rome était changé depuis que Marius et Sylla eurent fait voir que les Romains pouvaient souffrir un maître; et cette dégradation est une excuse de plus pour César.

Tels sont les avantages que l'auteur a tirés du rôle d'Antoine : c'est ainsi qu'en le subordonnant aux autres rôles de la pièce, il l'a rendu très-utile au dessein et à l'ensemble. Quelques citations feront sentir combien ce contraste était propre à faire valoir César. Après la scène du premier acte, où les principaux sénateurs ont marqué devant César lui-même à quel point ils étaient révoltés qu'il osât aspirer à la royauté, Antoine l'excite à la vengeance; il lui fait les plus vifs reproches de sa modération.

La bonté convient mal à ton autorité;
De ta grandeur naissante elle détruit l'ouvrage.
Quoi! Rome est sous tes lois, et Cassius l'outrage!
Quoi! Cimber, quoi! Cinna, ces obscurs sénateurs,
Aux yeux du roi du monde affectent ces hauteurs!
Ils bravent ta puissance, et ces vaincus respirent!

CÉSAR.

Ils sont nés mes égaux, mes armes les vainquirent;
Et, trop au-dessus d'eux, je leur puis pardonner
De frémir sous le joug que je veux leur donner.

ANTOINE.

Marius de leur sang eût été moins avare;
Sylla les eût punis.

CÉSAR.

Sylla fut un barbare;
Il n'a su qu'opprimer : le meurtre et la fureur
Faisaient sa politique ainsi que sa grandeur.
Il a gouverné Rome au milieu des supplices;
Il en était l'effroi : j'en serai les délices.

. . . .

ANTOINE.

Il faudrait être craint : c'est ainsi que l'on règne.

CÉSAR.

Va, ce n'est qu'aux combats que je veux qu'on me craigne.

ANTOINE.

Le peuple abusera de ta facilité.

CÉSAR.
Le peuple a jusqu'ici consacré ma bonté.
Vois ce temple que Rome élève à la clémence.
ANTOINE.
Crains qu'elle n'en élève un autre à la vengeance;
Crains des cœurs ulcérés, nourris de désespoir,
Idolâtres de Rome, et cruels par devoir.
Cassius alarmé prévoit qu'en ce jour même
Ma main doit sur ton front mettre le diadème;
Déjà même à tes yeux on ose en murmurer.
Des plus impétueux tu devrais t'assurer :
A prévenir leurs coups daigne au moins te contraindre.
CÉSAR.
Je les aurais punis, si je les pouvais craindre.
Ne me conseille point de me faire haïr.
Je sais combattre, vaincre, et ne sais point punir.

Ce caractère de César était donné par l'histoire; mais qu'il est beau de lui avoir prêté ce langage! D'ailleurs César, dans l'histoire, n'a pas moins de fierté que de douceur et de bonté; plus d'une fois, dans ses paroles, comme dans ses actions, il laissa voir le sentiment de sa supériorité, et surtout il ne pouvait supporter la résistance à ses volontés; et c'est ce mélange qu'il fallait conserver, comme l'a fait Voltaire. Mais un homme moins habile dans son art, ou qui ne se serait pas senti la même force, aurait craint de rendre Brutus trop odieux en rendant César si aimable, et aurait cru fort adroit de ne montrer en lui que l'orgueil de l'ambition et l'insolence de la tyrannie : Shakespeare n'y a pas manqué; il en fait un capitan de comédie. Il n'appartenait qu'à un grand tragique de concevoir qu'il y aurait peu d'intérêt dans les sacrifices et les efforts faits pour la liberté, si l'on ne faisait voir dans César autre chose que son oppresseur. Il est très-simple et très-ordinaire qu'on veuille se défaire d'un tyran; mais le sublime du sujet, le sublime de l'amour de la patrie dans des âmes républicaines, c'est d'y sacrifier un héros non-seulement le premier des hommes, mais le plus fait pour en être aimé; en un mot, un tyran dans qui l'on ne peut rien haïr que la tyrannie : et pour peindre César avec tout ce qu'il a de séduction, il fallait être sûr de pouvoir peindre Brutus avec tout ce qu'il a d'énergie. L'écrivain qui se sent cette double force peut seul ne pas craindre de balancer l'une par l'autre, et c'est là le grand mérite de cet ouvrage. Conserver à César son caractère, n'était pas difficile; mais soutenir celui de Brutus, était l'effort du talent. Le résultat de la pièce devait être celui-ci. Quelle divinité pour des républicains que la liberté, puisque l'honneur d'un homme tel que Brutus est d'immoler à la patrie un homme tel que César, et dans le jour même où il apprend qu'il est son fils!

L'âpre fermeté de ce fier Romain, la sombre indignation qui l'oppresse, s'annoncent dès les premiers mots qu'il profère dans l'assemblée des sénateurs, quand César, après y avoir distribué les provinces, et déclaré son dessein de porter la guerre chez les Parthes, fait entendre clairement qu'il lui faut le titre de roi. Cimber et Cassius lui rappellent la promesse qu'il avait faite de rétablir la liberté; ils s'expriment avec une hardiesse convenable à deux hommes qui, dans l'acte suivant, seront les premiers à entrer dans la conjuration de Brutus. Mais quand c'est à lui à opiner, la prépondérance de son caractère se manifeste d'abord : il n'adresse pas même la parole à César.

Oui, que César soit grand, mais que Rome soit libre.
Dieux! maîtresse de l'Inde [1], esclave au bord du Tibre,
Qu'importe que son nom commande à l'univers,
Et qu'on l'appelle reine alors qu'elle est aux fers?
Qu'importe à ma patrie, aux Romains que tu braves,
D'apprendre que César a de nouveaux esclaves?
Les Persans ne sont pas nos plus fiers ennemis;
Il en est de plus grands : je n'ai point d'autre avis.

A l'amertume de ce langage, à la dureté brusque des mouvements de cette âme qui en retient plus qu'elle n'en laisse échapper, il n'y a personne qui ne dise : Voilà celui qui poignardera César. César, après s'être emporté en reproches et en menaces, congédie les sénateurs, et veut retenir le seul Brutus; il lui parle avec une douceur et une affection qui prépare au secret qu'il doit bientôt lui révéler.

BRUTUS.
Tout mon sang est à toi, si tu tiens ta promesse;
Si tu n'es qu'un tyran, j'abhorre ta tendresse;
Et je ne peux rester avec Antoine et toi,
Puisqu'il n'est plus Romain et qu'il demande un roi.

Au second acte, il repousse avec mépris les instances d'Antoine, qui le presse de consentir au moins à écouter César. Il lui est impossible de voir ni d'entendre un tyran. Tous ses amis se rassemblent autour de lui pendant que César est au Capitole. On apprend, dans un très-beau récit, qu'Antoine lui a mis le diadème sur la tête, mais que la colère et le courroux de tout le peuple ont éclaté si vivement, que César a foulé le diadème à ses pieds. Cependant il a sur-le-champ convoqué le sénat pour le jour même, et il y compte assez de voix qui lui sont vendues pour obtenir enfin la couronne. Cassius ne voit d'autre parti à prendre que celui de mourir comme Caton, plutôt que de vivre esclave. Il exhorte ses amis à prendre la même résolution.

BRUTUS.
Dans une heure, à César il faut percer le sein.

A ce mot, qui montre tout Brutus; qui rappelle de quel sang il est né, l'enthousiasme de la liberté s'empare de tous les cœurs. Cassius s'écrie :

[1] *L'Inde* ne peut passer ici qu'à la faveur d'une espèce d'emphase poétique; car jamais les Romains n'approchèrent de l'Inde avant Trajan : peut-être eût-il mieux valu dire : *maîtresse de l'Asie*.

Ton nom seul est l'arrêt de la mort des tyrans.

BRUTUS.

Dans une heure, au sénat le tyran doit se rendre :
Là je le punirai, là je veux surprendre;
Là je veux que ce fer, enfoncé dans son sein,
Venge Caton, Pompée et le peuple romain.
C'est hasarder beaucoup : ses ardents satellites
Partout du Capitole occupent les limites.
Ce peuple mou, volage, et facile à fléchir,
Ne sait s'il doit encor l'aimer ou le haïr.
Notre mort, mes amis, paraît inévitable;
Mais qu'une telle mort est noble et désirable!
Qu'il est beau de périr dans des desseins si grands!
De voir couler son sang dans le sang des tyrans!
Qu'avec plaisir alors on voit sa dernière heure!
Mourons, braves amis, pourvu que César meure,
Et que la liberté, qu'oppriment ses forfaits,
Renaisse de sa cendre, et revive à jamais.

Voilà le ton et le style d'un homme qui tient à la main le poignard de la vengeance et de la liberté. Ces vers sont pleins d'une chaleur dévorante, pleins de la soif du sang. Il leur fait jurer à tous sur ce poignard que César tombera sous leurs coups.

BRUTUS.

Oui, j'unis pour jamais mon sang avec le vôtre.
Tous dès ce moment même adoptés l'un par l'autre,
Le salut de l'État nous a rendus parents :
Scellons notre union du sang de nos tyrans.
Nous le jurons par vous, héros dont les images
A ce pressant devoir excitent nos courages.
Nous promettons, Pompée, à tes sacrés genoux,
De faire tout pour Rome, et jamais rien pour nous;
D'être unis pour l'État, qui dans nous se rassemble;
De vivre, de combattre et de mourir ensemble.

On peut comparer cette scène imposante et terrible à celle de la conspiration contre Auguste dans *Cinna ;* l'une est en récit, l'autre en action. Cinna conspire pour obtenir la main d'Émilie; tous les intérêts de Brutus sont renfermés dans ce seul vers où il jure avec ses amis,

De faire tout pour Rome, et jamais rien pour nous;

et il est ici ce qu'il fut dans l'histoire. Les deux pièces n'ont d'ailleurs aucun rapport; mais, en admirant la beauté unique du cinquième acte de *Cinna*, on peut avouer, ce me semble, que la conspiration est ici plus romaine et plus tragique, et que Brutus est bien un autre personnage que l'amant d'Émilie. Plus on y réfléchit, plus on s'aperçoit que le premier mérite aux yeux de la raison, dans ces grands sujets donnés par l'histoire, c'est d'en conserver la vérité et la grandeur; et c'est pour cela que les connaisseurs sévères feront toujours plus de cas du caractère des deux Horaces que de l'intrigue de *Cinna*.

A peine Brutus a-t-il juré la mort du tyran, que César paraît : les conjurés s'éloignent. Brutus veut les suivre; mais, retenu par les licteurs, il est forcé d'écouter César; et la scène où il apprend qu'il est son fils suit immédiatement celle où il a juré d'être son assassin. Cette disposition est très-bien entendue, non-seulement parce que l'intrigue se noue plus fortement en amenant une situation nouvelle, mais parce que Brutus aurait pu paraître trop odieux, s'il eût formé le projet de la conspiration étant déjà instruit de sa naissance. Il y a ici de quoi le faire frémir, de quoi l'épouvanter; mais les engagements qu'il vient de prendre sont assez sacrés pour former un contre-poids suffisant. L'auteur est fidèle à ce principe dramatique, de n'amener nulle nouvelle force qu'après avoir établi celle qui peut la balancer : de cette sorte, Brutus est beaucoup moins atroce, et n'est pas moins Romain. Il a besoin de l'être pour résister à la bonté touchante de César, avant d'avoir à résister à la nature. César, qui voudrait amollir cette âme inflexible, dit à Brutus :

Je souffre ton audace et consens à t'entendre;
De mon rang avec toi je me plais à descendre :
Que me reproches-tu?

BRUTUS.

Le monde ravagé,
Le sang des nations, ton pays saccagé;
Ton pouvoir, tes vertus qui font tes injustices,
Qui de tes attentats sont en toi les complices;
Ta funeste bonté qui fait aimer tes fers,
Et qui n'est qu'un appât pour tromper l'univers.

CÉSAR.

Ah! c'est ce qu'il fallait reprocher à Pompée :
Par sa feinte vertu la tienne fut trompée.
Ce citoyen superbe, à Rome plus fatal,
N'a pas même voulu César pour son égal.
Crois-tu, s'il m'eût vaincu, que cette âme hautaine
Eût laissé respirer la liberté romaine?
Sous un joug despotique il t'aurait accablé.
Qu'eût fait Brutus alors?

BRUTUS.

Brutus l'eût immolé.

CÉSAR.

Voilà donc ce qu'enfin ton grand cœur me destine!
Tu ne t'en défends point, tu vis pour ma ruine,
Brutus!

BRUTUS.

Si tu le crois, préviens donc ma fureur.
Qui peut te retenir?

CÉSAR, *lui présentant la lettre de Servilie.*

La nature et mon cœur.

On ne pouvait pas mieux amener la confidence qu'il va lui faire. On peut imaginer dans quel état affreux se trouve Brutus après avoir lu le billet de Servilie; il ne peut pendant quelque temps proférer que des mots entrecoupés. César le presse, il fait parler la nature, il l'interroge et la sollicite dans le cœur de son fils, et n'en peut arracher enfin que ces mots :

Fais-moi mourir sur l'heure, ou cesse de régner.

Alors cette âme si haute s'indigne de s'être abaissée en vain, et la nature cruellement blessée jette dans son cœur un cri douloureux et terrible. Il menace, il tonne.

Va, César n'est pas fait pour te prier en vain;
J'apprendrai de Brutus à cesser d'être humain.
Je ne te connais plus : libre dans ma puissance,
Je n'écouterai plus une injuste clémence.
Tranquille, à mon courroux je vais m'abandonner;
Mon cœur trop indulgent est las de pardonner.
J'imiterai Sylla, mais dans ses violences;
Vous tremblerez, ingrats, au bruit de mes vengeances.
Va, cruel, va trouver tes indignes amis :
Tous m'ont osé déplaire, ils seront tous punis.
On sait ce que je puis, on verra ce que j'ose;
Je deviendrai barbare, et toi seul en es cause.

Cette violente explosion termine le second acte. Les conjurés ouvrent le troisième; ils se livrent à l'espoir qui les occupe, de voir dans quelques moments Rome libre et vengée; ils s'étonnent de ne point voir paraître Brutus. Il se présente avec un front morne et dans tout l'accablement d'une âme qui porte un grand fardeau. Quel moment! quel dialogue! et quel style! Voltaire n'a jamais été plus grand que dans cette scène et dans la suivante :

CASSIUS.
Brutus, quelle infortune accable ta vertu?
Le tyran sait-il tout? Rome est-elle trahie?
BRUTUS.
Non, César ne sait point qu'on va trancher sa vie.
Il se confie à vous.
DÉCIME.
Qui peut donc te troubler?
BRUTUS
Un malheur, un secret, qui vous fera trembler.
CASSIUS.
De nous ou du tyran c'est la mort qui s'apprête.
Nous pouvons tous périr; mais trembler, nous!
BRUTUS.
Arrête.
Je vais t'épouvanter par ce secret affreux.
Je dois sa mort à Rome, à vous, à nos neveux,
Au bonheur des mortels; et j'avais choisi l'heure,
Le lieu, le bras, l'instant où Rome veut qu'il meure.
L'honneur du premier coup à mes mains est remis;
Tout est prêt.... Apprenez que Brutus est son fils.

Tous restent consternés à ce mot. Il leur demande quel est celui d'entre eux qui osera lui prescrire ce qu'il doit faire. Tous gardent le silence.

Tu frémis, Cassius, et, prompt à t'étonner...
CASSIUS.
Je frémis du conseil que je vais te donner.
BRUTUS.
Parle.
CASSIUS.
Si tu n'étais qu'un citoyen vulgaire,
Je te dirais : Va, sers, sois tyran sous ton père;
Écrase cet État que tu dois soutenir :
Rome aura désormais deux traîtres à punir.
Mais je parle à Brutus, à ce puissant génie,
A ce héros armé contre la tyrannie,
Dont le cœur inflexible, au bien déterminé,
Épura tout le sang que César t'a donné.
Écoute : tu connais avec quelle furie
Jadis Catilina menaça sa patrie?
BRUTUS.
Oui.
CASSIUS.
Si, le même jour que ce grand criminel
Dut à la liberté porter le coup mortel;
Si, lorsque le sénat eut condamné ce traître,
Catilina pour fils t'eût voulu reconnaître!
Entre ce monstre et nous forcé de décider,
Parle; qu'aurais-tu fait?
BRUTUS.
Peux-tu le demander?
Penses-tu qu'un instant ma vertu démentie
Eût mis dans la balance un homme et la patrie?
CASSIUS.
Brutus, par ce seul mot ton devoir est dicté;
C'est l'arrêt du sénat, Rome est en sûreté.
Mais, dis, sens-tu ce trouble et ce secret murmure
Qu'un préjugé vulgaire [1] impute à la nature?
Un seul mot de César a-t-il éteint dans toi
L'amour de ton pays, ton devoir et ta foi?
En disant ce secret, ou faux, ou véritable,
En t'avouant pour fils, en est-il moins coupable?
En es-tu moins Brutus? en es-tu moins Romain?
Nous dois-tu moins ta vie, et ton cœur, et ta main?
Toi, son fils! Rome enfin n'est-elle plus ta mère?
Chacun des conjurés n'est-il donc plus ton frère?
Né dans nos murs sacrés, nourri par Scipion,
Élève de Pompée, adopté par Caton,
Ami de Cassius, que veux-tu davantage?
Ces titres sont sacrés, tout autre les outrage.
Qu'importe qu'un tyran, esclave de l'amour,
Ait séduit Servilie, et t'ait donné le jour?
Laisse là les erreurs et l'hymen de ta mère.
Caton forma tes mœurs, Caton seul est ton père :
Tu lui dois ta vertu, ton âme est toute à lui.
Brise l'indigne nœud que l'on t'offre aujourd'hui;
Qu'à nos serments communs ta fermeté réponde;
Et tu n'as de parents que les vengeurs du monde.

Ce sont là des beautés austères; mais qu'elles sont mâles et vigoureuses! qu'elles impriment d'admiration! que la tragédie est une grande chose quand elle a ce caractère! car on ne saurait trop le remarquer, c'est là l'espèce d'admiration qui est vraiment dramatique. Ce ne sont point seulement de grandes pensées qui étonnent l'esprit; ici, suivant l'heureuse expression de Vauvenargues, *les grandes pensées viennent du cœur,* et ne sont autre chose que de grands sentiments; et la chaleur du pathétique se mêle à la force du raisonnement. Quand Girardon disait que les hommes, dans Homère, *lui paraissaient avoir dix pieds de haut,* il parlait de cette grandeur idéale qui convient à l'épopée, qui plaît à l'imagination, qui tient du merveilleux, et par conséquent appartient à tous les arts où ce merveilleux fait partie de l'imagination embellie; c'est la grandeur d'Achille dans *Iphigénie*. Mais il y en a une d'une autre espèce, celle qui va au plus haut degré où les hommes puissent aller, mais qui s'y arrête, qui n'est point démentie par la réflexion, et laisse tout entier le plaisir que nous goûtons à voir dans autrui et à retrouver en nous tout ce dont la nature humaine est capable; et c'est celle-là qui règne ici sans aucune exagération. Qu'on lise les

[1] Observez que cette expression, qui semblerait faire un *préjugé vulgaire* des sentiments de père et de fils, ne tombe ici que sur ce qu'on appelle *la force du sang* entre un père et un fils qui ne se connaissent point, force qui peut être révoquée en doute, et qui ne fait rien aux sentiments de la nature considérés comme devoir moral.

deux fameuses lettres qui nous restent de Brutus [1], ces deux monuments précieux du patriotisme républicain : la liberté y parle comme Voltaire la fait parler dans *la Mort de César;* Brutus s'y explique comme dans le discours qu'il adresse aux conjurés :

Je ne vous cèle rien : ce cœur s'est ébranlé;
De mes stoïques yeux des larmes ont coulé.
Après l'affreux serment que vous m'avez vu faire,
Prêt à servir l'État, mais à tuer mon père;
Pleurant d'être son fils, honteux de ses bienfaits;
Admirant ses vertus, condamnant ses forfaits;
Voyant en lui mon père, un coupable, un grand homme;
Entraîné par César, et retenu par Rome;
D'horreur et de pitié mes esprits déchirés,
Ont souhaité la mort que vous lui préparez.
Je vous dirai bien plus; sachez que je l'estime :
Son grand cœur me séduit au sein même du crime;
Et si sur les Romains quelqu'un pouvait régner,
Il est le seul tyran que l'on dût épargner.
Ne vous alarmez point : ce nom que je déteste,
Ce nom seul de tyran l'emporte sur le reste.
Le sénat, Rome, et vous, vous avez tous ma foi;
Le bien du monde entier me parle contre un roi.
J'embrasse avec horreur une vertu cruelle;
J'en frissonne à vos yeux, mais je vous suis fidèle.
César me va parler; que ne puis-je aujourd'hui
L'attendrir, le changer, sauver l'État et lui!
Veuillent les immortels, s'expliquant par ma bouche,
Prêter à mon organe un pouvoir qui le touche!
Mais si je n'obtiens rien de cet ambitieux,
Levez le bras, frappez, je détourne les yeux :
Je ne trahirai point mon pays pour mon père.
Que l'on approuve ou non ma fermeté sévère;
Qu'à l'univers surpris cette grande action
Soit un objet d'horreur ou d'admiration,
Mon esprit, peu jaloux de vivre en la mémoire,
Ne considère point le reproche ou la gloire :
Toujours indépendant, et toujours citoyen,
Mon devoir me suffit, tout le reste n'est rien.
Allez, ne songez plus qu'à sortir d'esclavage.

Il a demandé une entrevue à César : tout prêt à lui donner la mort, il voudrait l'en sauver. Quel intérêt ne doit pas inspirer l'entretien de ces deux hommes dans une telle situation! Quel spectacle plus attachant que ce combat de la tyrannie avec tout ce qu'elle peut avoir d'excuses, contre la vertu républicaine avec tout ce qu'elle a de rigidité! Mais ce n'est pas tout : le poëte s'est souvenu que la vertu, même en remplissant les devoirs les plus rigoureux, ne devait pas être séparée de cette sensibilité qui la rend intéressante.

Qui n'est que juste, est dur; qui n'est que sage, est triste,

a dit Voltaire dans ses poésies morales; et ce vers est de toute vérité, au théâtre comme dans le monde. Si Brutus n'était que stoïcien et patriote, il attristerait le spectateur, et ne l'intéresserait pas. Pour le plaindre des devoirs cruels qu'il s'est imposés, il faut que l'on voie tout ce qu'ils lui coûtent; il faut à la fois que sa fermeté ne soit pas féroce, et que ses combats soient sans faiblesse : sa fermeté en sera plus admirable, ses combats en seront plus douloureux. Brutus a déjà fait voir, en parlant aux conjurés, qu'il domptait la nature et ne l'étouffait pas : il va parler à César, non-seulement comme Romain, mais comme son fils, il rendra justice à ses vertus; il donnera aux sentiments de la nature tout ce qu'il leur doit; il s'attendrira jusqu'à pleurer César; et la patrie l'emportera.

César, voyant que Brutus a désiré de lui parler, se flatte de le trouver plus traitable.

Eh bien! que veux-tu? parle. As-tu le cœur d'un homme?
Es-tu fils de César?

BRUTUS.

Oui, si tu l'es de Rome.

Ce vers contient toute la substance de cette scène.

CÉSAR.

Je plains tes préjugés, je les excuse même.
Mais peux-tu me haïr?

BRUTUS.

Non, César, et je t'aime.
Mon cœur par tes exploits fut pour toi prévenu
Avant que pour ton sang tu m'eusses reconnu.
Je me suis plaint aux dieux de voir qu'un si grand homme
Fût à la fois la gloire et le fléau de Rome.
Je déteste César avec le nom de roi;
Mais César citoyen serait un dieu pour moi.
. . . .
Veux-tu vivre en effet le premier de la terre,
Jouir d'un droit plus saint que celui de la guerre,
Être encor plus que roi, plus même que César?

CÉSAR.

Eh bien?

BRUTUS.

Tu vois la terre enchaînée à ton char :
Romps nos fers, sois Romain, renonce au diadème.

CÉSAR.

Ah! que proposes-tu?

BRUTUS.

Ce qu'a fait Sylla même.
Longtemps dans notre sang Sylla s'était noyé;
Il rendit l'homme libre, et tout fut oublié.
Cet assassin illustre, entouré de victimes,
En descendant du trône, effaça tous ses crimes.
Tu n'eus point ses fureurs, ose avoir ses vertus.
Ton cœur sut pardonner; César, fais encor plus.
Que servent désormais les grâces que tu donnes?
C'est à Rome, à l'État, qu'il faut que tu pardonnes.
Alors plus qu'à ton rang nos cœurs te sont soumis;
Alors tu sais régner, alors je suis ton fils.
Quoi! je te parle en vain?

Brutus ne fait ici que développer ce qu'il a dit en un seul vers dans sa première scène avec César,

Fais-moi mourir sur l'heure, ou cesse de régner,

et ce qui n'a été reçu qu'avec un transport d'indignation. Mais il le répète encore avec un intérêt et si vrai et si affectueux pour la gloire de César, que celui-ci l'écoute sans colère : tout ce qui est présenté sous le rapport de la gloire ne peut blesser

[1] Des érudits prétendent que ces fameuses lettres, conservées dans les œuvres de Cicéron, ne sont pas de Brutus. Elles n'en seraient alors que plus admirables. Quel est l'homme de génie qui aurait si bien saisi tous les traits de ce grand caractère? Les érudits ne le disent pas.

un grand cœur. Sa réponse est appuyée sur une politique très-plausible pour tout autre que Brutus, qui, dans le cas même où Rome ne serait plus digne de la liberté, n'en serait pas moins l'ennemi de quiconque entreprendrait de la détruire. Brutus, après avoir puni l'oppresseur, voudrait emporter au tombeau le titre de dernier des Romains.

CÉSAR.
Rome demande un maître;
Un jour à tes dépens tu l'apprendras peut-être.
Tu vois nos citoyens plus puissants que des rois :
Nos mœurs changent, Brutus; il faut changer nos lois.
La liberté n'est plus que le droit de se nuire;
Rome, qui détruit tout, semble enfin se détruire.
Ce colosse effrayant dont le monde est foulé,
En pressant l'univers est lui-même ébranlé;
Il penche vers sa chute, et, contre la tempête,
Il demande mon bras pour soutenir sa tête;
Enfin, depuis Sylla, nos antiques vertus,
Les lois, Rome, l'État, sont des noms superflus.
Dans nos temps corrompus, pleins de guerres civiles,
Tu parles comme au temps des Dèces, des Émiles.
Caton t'a trop séduit, mon cher fils; je prévoi
Que ta triste vertu perdra l'État et toi.
Fais céder, si tu peux, ta raison détrompée
Au vainqueur de Caton, au vainqueur de Pompée,
A ton père qui t'aime, et qui plaint ton erreur.
Sois mon fils en effet, Brutus; rends-moi ton cœur;
Prends d'autres sentiments, ma bonté t'en conjure;
Ne force point ton âme à vaincre la nature.

Brutus, désespéré de l'obstination de César, va jusqu'à se jeter à ses pieds. Celui qui serait incapable de la moindre prière pour sa propre vie supplie à genoux pour celle de César; il est déterminé à tuer le tyran; mais il veut sauver César, et tombe à ses genoux. Il va plus loin; il l'avertit du danger qu'il court. Enfin il fait tout ce qu'il est possible de faire, excepté de révéler la conspiration, ou d'y renoncer.

. . . . . . Sais-tu bien qu'il y va de ta vie?
Sais-tu que le sénat n'a point de vrai Romain
Qui n'aspire en secret à te percer le sein?
Que le salut de Rome, et que le tien te touche!
Ton génie alarmé te parle par ma bouche;
Il me pousse, il me presse, il me jette à tes pieds.
César, au nom des dieux dans ton cœur oubliés,
Au nom de tes vertus, de Rome et de toi-même,
Dirai-je au nom d'un fils qui frémit et qui t'aime,
Qui te préfère au monde, et Rome seule à toi?
Ne me rebute pas.

Ainsi le poëte a su tirer des émotions attendrissantes de ce rôle stoïque et romain; il nous fait pleurer en faisant pleurer Brutus. Ce qui distingue ces étonnantes scènes, c'est qu'il n'y a que le talent supérieur qui puisse les concevoir et les traiter. La médiocrité peut se tirer tout au plus d'un seul sentiment à la fois; mais le mélange de la grandeur et du pathétique ne peut se trouver que sous la main la plus habile et la plus sûre. Quelques nuances de plus ou de moins, Brutus serait ou trop faible ou trop dur. Cette scène et la précédente peuvent être mises à côté de ce qu'il y a de plus parfait.

César est tué en rentrant au Capitole, et Cassius, le poignard à la main, vient annoncer la liberté. Le poëte s'est sagement gardé de faire reparaître Brutus se vantant du meurtre de son père : ce spectacle n'aurait pas été supporté. Mais je crois aussi que c'est là que la pièce devait finir avec l'action. L'auteur, qui ne la destinait pas au théâtre, a cédé à la tentation de montrer Antoine dans la tribune, haranguant les Romains près du corps sanglant de César, exposé sous leurs yeux. Sa harangue est très-éloquente : on l'admire à la lecture; mais au théâtre, où l'on n'admet rien de superflu, elle fait languir la fin de ce chef-d'œuvre; et je crois que, sans offenser le respect dû à la mémoire d'un grand poëte, on pourrait la retrancher à la représentation, comme il l'eût probablement retranchée lui-même, s'il eût vu sa pièce en possession de la scène. Non-seulement cette harangue est un hors-d'œuvre, mais cette scène est d'une nature à ne pouvoir pas être exécutée de manière à produire de l'effet. Il s'agit de ramener le peuple romain de l'enthousiasme de la liberté à l'indignation contre les meurtriers d'un grand homme; et, pour rendre sensible cette révolution que l'éloquence ne peut opérer que par degrés, il faudrait pouvoir animer une multitude, ce qu'on n'a pu faire encore sur notre théâtre, et ce qui peut-être n'est pas praticable.

Je n'ai point aperçu d'autres défauts dans la conduite de cette tragédie. A l'égard des détails, les beautés sans nombre ne sont pas sans quelques fautes de dialogue ou de convenance, mais fort rares et assez légères. Dans la seconde scène de César avec Brutus, il lui dit :

L'empire, mes bontés, rien ne fléchit ton cœur.
De quel œil vois-tu donc le sceptre?
BRUTUS.
Avec horreur.

Je pense qu'ici le dialogue est coupé mal à propos. Il ne faut pas faire une question dont la réponse est trop prévue : et César peut-il ignorer *de quel œil* Brutus *voit le sceptre?* La même faute revient un moment après. Brutus vient de dire :

Je déteste César avec le nom de roi,
Mais César citoyen serait un dieu pour moi :
Je lui sacrifirais ma fortune et ma vie.
CÉSAR.
Que peux-tu donc haïr en moi?
BRUTUS.
La tyrannie.

César peut-il demander ce que Brutus hait en lui? Il vient de le dire.

Il déteste César avec le nom de roi.

Il valait mieux, ce me semble, que Brutus continuât en changeant ainsi le vers :

Et je ne hais en toi rien que la tyrannie.

Je ne me rappelle point d'avoir vu dans Corneille ni dans Racine de ces sortes de fautes que nous retrouvons encore dans Voltaire : en général, ils dialoguent avec une justesse plus parfaite ; mais Voltaire compense ce défaut par d'autres avantages.

Je ne pense pas non plus que Racine, qui n'a jamais manqué en rien aux convenances, eût fait dire à César dans l'assemblée du sénat :

Vous qui m'appartenez par le droit de l'épée.
. . . .
Si vous n'avez su vaincre, apprenez à servir.

Il est plus que probable que jamais César n'a tenu un pareil langage ; il est d'une dureté trop choquante. On était encore trop près de la liberté, et le sénat était un corps trop considérable pour qu'on osât lui parler avec ce ton d'un despotisme absolu. On peut faire sentir son pouvoir, aspirer même à la royauté, sans annoncer expressément la servitude : l'histoire romaine de ce temps-là ne rapporte rien de semblable. Tibère lui-même, qui dans sa conduite, porta la tyrannie à l'excès, fut toujours très-réservé dans ses paroles. Les paroles souvent offensent plus les hommes que les actions : ce qu'ils supportent le plus impatiemment, c'est le mépris ; et si jamais César eût dit au sénat romain, *apprenez à servir*, on peut douter qu'il en fût sorti. Cependant ces expressions, quoique très-déplacées, ne blessent point à la représentation, parce que l'idée qu'on a de la grandeur de César fait tout passer ; mais, pour peu que l'on réfléchisse et que l'on connaisse l'histoire, on ne peut pas les approuver.

Dans la diction, l'on peut observer quelques vers négligés, mais en très-petit nombre, et quelques autres qui ne peuvent être répréhensibles que par leur beauté.

L'aigle des légions que je retiens encore
Demande à s'envoler vers les mers du Bosphore.

Ces vers harmonieux et brillants pourraient être placés dans la harangue de César au sénat, quand il y annonce son expédition contre les Parthes. Un discours d'apparat permet cette hardiesse de figures oratoires et poétiques ; mais je doute qu'elles soient convenables dans les premiers vers d'une conversation tranquille entre César et Antoine. J'aurais le même scrupule sur ces quatre vers :

Ce colosse effrayant dont le monde est foulé,
En pressant l'univers, est lui-même ébranlé ;
Il penche vers sa chute, et, contre la tempête,
Il demande mon bras pour soutenir sa tête.

La métaphore est riche, juste, et parfaitement suivie. Je ne la blâmerais pas dans le sénat : mais n'est-elle pas trop poétique dans une scène aussi vive que celle que vous venez d'entendre entre César et Brutus ?

Voilà, messieurs, à quoi se réduisent, pour la conduite et le dialogue, les reproches les plus graves qu'une critique sévère puisse hasarder contre cet ouvrage ; et, parmi ces reproches, il faut compter une harangue d'Antoine, qui est un modèle d'éloquence, et des vers qui sont de la plus belle poésie.

N. B. En 1792, lorsque l'esprit révolutionnaire souillait et mutilait nos anciennes productions dramatiques, on imagina d'ajouter à *la Mort de César* une dernière scène, qui fut jouée et imprimée, dans laquelle Brutus et Cassius parlaient au peuple romain le langage des *Jacobins* français, et vomissaient contre les dieux et les prêtres des invectives *philosophiques*, c'est-à-dire des impiétés sacriléges devant le peuple le plus religieux de la terre, qui, à coup sûr, aurait mis en pièces quiconque aurait osé se déclarer ainsi l'ennemi des dieux et de la religion. Les curieux conserveront sans doute pour la postérité ce rare monument d'absurdité et d'impudence. Le style d'ailleurs était digne du sujet, et tel que devait être celui d'un homme absolument étranger à la poésie, qui substituait ses vers à ceux de Voltaire, et dans une de ses pièces les mieux écrites.

OBSERVATIONS SUR LE STYLE DE LA MORT DE CÉSAR.

1. Mais je ne comprends point *la bonté qui m'outrage.*

Le lecteur ne comprend pas non plus cette *bonté qui outrage* Antoine. César n'a rien dit qui puisse donner un sens à cette expression. Il a prié Antoine de servir de père à ses fils, de partager l'empire avec eux. Qu'y a-t-il *d'outrageant* ?

2. . . . . Puisse ce fils *éprouver* pour son père
L'*amitié* qu'en mourant te conservait sa mère !

On *éprouve l'amitié* de quelqu'un, on ne *l'éprouve* point pour quelqu'un. D'ailleurs, l'amitié n'est pas ici le mot propre : c'était *amour* ou *tendresse*.

3. Et voir dans l'Orient le trône de Cyrus
Satisfaire, en tombant, aux mânes de Crassus.

On sait que cette belle expression est empruntée d'une assez mauvaise pièce de l'abbé du Jarry, couronnée à l'Académie au commencement du siècle, et où se trouvent ces deux beaux vers :

Tandis que les sapins, les chênes élevés,
Satisfont, en tombant, aux vents qu'ils ont bravés *.

* La citation n'est pas juste. Voici les vers du poëme de l'abbé du Jarry, couronné par l'Académie en 1679 :

Pareils à ces roseaux qu'on voit baisser la tête,
Résister par faiblesse aux coups de la tempête,
Pendant que jusqu'aux cieux les cèdres élevés
Satisfont par leur chute aux vents qu'ils ont bravés.

La figure est très-convenablement transportée ici au trône des Parthes, qui doit *satisfaire, en tombant, aux mânes de Crassus;* et l'on peut pardonner à un grand poëte de s'emparer ainsi de quelques beautés de détail perdues dans des ouvrages oubliés. Mais il ne fallait pas recourir deux fois au même emprunt, et mettre aussi dans *Adélaïde*, bien moins heureusement qu'ici :

Lorsque du fier Anglais la valeur menaçante,
Cédant à nos efforts trop longtemps *captivés*,
Satisfit, en tombant, aux lis qu'*ils ont bravés*.

Ici l'imitation est forcée. *Cédant à nos efforts* affaiblit par avance *satisfit, en tombant : la valeur ne tombe pas*, et une *valeur qui satisfait aux lis* est une idée recherchée; enfin *qu'ils ont bravés* est une faute de construction; il faut *qu'ils avaient bravés*.

4. Il est temps d'*ajouter*, par le droit de la guerre,
Ce qui manque aux Romains des trois parts de la terre.

Ajouter suppose un régime indirect qui manque ici : *ajouter* à quoi? On supplée aisément *à notre empire;* mais l'ellipse n'a ici aucun but, aucun effet; et, dans un discours d'apparat tel qu'est ici celui de César, il n'y a nulle raison pour ne pas s'exprimer en phrases régulières.

5. Sylla fut honoré du nom de dictateur;
Marius fut consul, et Pompée empereur.

Ces idées ne sont pas assez justes, ni assez exactement exprimées. Le consulat dans Marius, et le titre d'empereur dans Pompée, ne furent en aucune manière affectés à une puissance nouvelle. Marius, consul pour la septième fois, régna par la force, et Pompée s'appelait empereur (*imperator*), comme tous les généraux romains qui recevaient ce titre de leurs soldats après une victoire. La dictature perpétuelle fut décernée à Sylla, et cette perpétuité était un caractère particulier qui devait ici être exprimé. César devait dire, ce me semble, que, jusque-là, ceux que leur valeur, leurs services et les dangers de la république avaient élevés à un pouvoir suprême, en avaient joui sous des titres connus; et, finissant par Pompée, il aurait ajouté :

J'ai vaincu ce dernier, et c'est assez vous dire, etc.

On ne peut être trop attentif à l'observation des mœurs dans les sujets tirés d'histoires aussi connues que celles des Grecs et des Romains, et cette attention est exigée surtout des maîtres de l'art.

6. Mais qu'il ignore au moins quel sang *il persécute*.

Terme impropre : résister à la tyrannie n'est pas une *persécution*.

7. Ingrat à tes bontés, ingrat à ton amour.

Vers dur.

8. A prévenir leurs coups daigne au moins *te contraindre*.

Je ne sais si le mot *contraindre* peut être employé dans cette acception. On *contraint* des sentiments violents pour en écouter de plus doux; mais peut-on dire que l'on *se contraint* soi-même à écouter la rigueur? Ce qui m'en fait douter, c'est que l'on ne *contraint* proprement que ce qui a de la force et du ressort. Au reste, ce scrupule est peut-être trop sévère : c'est au lecteur à juger.

9. Et toi, vengeur des lois, toi, *mon sang*, toi, Brutus!

On ne dit point *mon sang,* nominativement, en parlant de ses aïeux; on ne le dit qu'en parlant de sa postérité.

10. *Trame-t-on contre Rome, etc.*

Hémistiche dur.

11. *La nature t'étonne et ne t'attendrit pas.*

Vers dur.

12. *Si tu l'es, je te fais une unique prière.*

Vers dur.

13. Lui, *ce fier ennemi du tyran qu'il abhorre*,

pléonasme choquant : il est trop sûr qu'on est *ennemi de ce qu'on abhorre*.

SECTION VII. — *Alzire.*

Le talent de Voltaire prenait de jour en jour un essor plus élevé et plus hardi : il voulait conduire Melpomène dans des routes qu'elle n'eût pas encore fréquentées, et ce fut lui qui, le premier parmi nous, lui ouvrit le nouveau monde[1]. L'Amérique offrait à la cupidité les sources de l'or : elles furent pour lui celles de la gloire. Le Potose devint le théâtre des conquêtes du génie; mais, bien différentes de celles de l'ambition, qui n'y avait porté que le ravage, les siennes en furent une espèce d'expiation; elles furent un hommage solennel aux droits de l'humanité, que les premières avaient si cruellement outragée.

Le même esprit qui avait dicté *la Henriade* parut revivre dans *Alzire*, et bientôt après dans *Mahomet*. Cet esprit, qui consistait alors uniquement dans des maximes de tolérance civile, dans des leçons d'humanité, et dans le désir de rendre utiles aux hommes les plaisirs de l'imagination, introduit dans la tragédie, comme il l'avait été dans l'épopée, mais avec plus de force et plus d'effet, marqua les productions de Voltaire d'un caractère particulier, qui aurait mis le comble à sa gloire, s'il l'eût toujours renfermé dans sa juste mesure, et s'il ne fût pas

[1] Il ne faut compter pour rien un *Montézume*, de Ferrier, joué en 1702 sans aucun succès, et qui ne fut pas imprimé

tombé dans la même faute qu'il reprochait aux autres, en abusant de la philosophie, comme on avait abusé de la religion. Il s'en fallait de beaucoup qu'on pût lui reprocher encore d'avoir voulu mettre l'esprit philosophique en opposition avec celui du christianisme. L'objet principal de la tragédie d'*Alzire* est, au contraire, de faire voir que l'un est le complément et la perfection de l'autre, et a de plus l'avantage inestimable de donner à la vérité, dans un autre ordre de choses, un fondement et une sanction qu'elle ne peut avoir ici-bas. Le dénoûment de la pièce est le triomphe de la religion; le caractère d'Alvarez en est le modèle.

Voltaire était alors à Cirey : il y cultivait à la fois, depuis quelques années, les lettres et les sciences, auprès d'une femme célèbre, capable de les rassembler dans la sphère de ses travaux et de ses méditations. Il étudiait avec elle la physique, les mathématiques, et l'histoire : c'était pour elle qu'il expliquait à la France les découvertes de Newton, presque généralement inconnues parmi nous, et souvent combattues par le très-petit nombre d'hommes en état de les entendre. On eût cru que ces études abstraites et sévères que la raison ne peut embrasser qu'avec les efforts d'une attention profonde et suivie, dussent ralentir et même arrêter cette imagination poétique dont le vol ne se soutient que par des élans continuels. Mais *Alzire, Mahomet*, et *Mérope*, ces trois chefs-d'œuvre tragiques composés presque en même temps, firent voir que l'activité de cette tête ardente dévorait les objets trop rapidement pour avoir le temps d'en être refroidie. Il semble, même en lisant *Alzire* et les beaux vers mis à la tête des *Éléments de Newton*, que dans ces spéculations qui, pour tant d'autres, n'eussent été que des calculs arides, il n'ait vu que ce qu'elles avaient de sublime, que sa pensée se soit fortifiée et agrandie avec celle qui avait trouvé le système du monde, et que le poëte n'ait suivi le philosophe dans les régions de l'infini que pour planer de plus haut sur notre globe, pour saisir la chaîne éternelle qui unit les vérités morales aux vérités physiques, et pour être sublime dans les unes, comme Newton l'avait été dans les autres.

Le sujet d'*Alzire*, avec tous les avantages de la nouveauté, ne laissait pas d'offrir plus d'un écueil; et le premier mérite de l'auteur est d'en avoir vaincu toutes les difficultés dans la conception de son plan, dont toutes les idées principales sont justes et grandes, quoique la conduite de la pièce, dans les différents incidents dont elle est composée, ne soit pas toujours soumise, à beaucoup près, à l'exacte vraisemblance. D'abord, s'il se fût borné à ne montrer que ce qu'il trouvait dans l'histoire, d'un côté des oppresseurs, et de l'autre des opprimés; s'il eût mis d'un côté tout l'intérêt, et de l'autre tout l'odieux, cette disposition, qui se présentait d'elle-même comme une suite naturelle de l'indignation qu'excite en nous le récit des cruautés commises par les conquérants du nouveau monde, aurait eu de grands inconvénients au théâtre. Les Espagnols devant nécessairement triompher, la pièce ne pouvait alors finir que par cette espèce de dénoûment, qui est la moins heureuse de toutes, celle qui ne fait qu'attrister le spectateur. Je m'explique.

Les dénoûments malheureux sont, depuis Aristote jusqu'à nous, regardés comme les plus tragiques. Mais, à mesure qu'on a observé l'art de plus près, on a reconnu que la tristesse que ces dénoûments laissent dans notre âme n'est pas, par elle-même, et lorsqu'elle est seule, ce que l'art dramatique a de plus parfait. Le malheur suffit pour la produire; et en venir à bout n'est pas une chose difficile. Ce qui l'est, c'est de nous affecter d'une douleur qui pourtant ne nous déplaise pas, et c'est surtout dans cette intention que l'art doit la modifier : c'est en cela particulièrement que l'imitation embellie diffère de la nature. Partout le spectacle du malheur nous affecte douloureusement, et il n'est que trop aisé de nous donner cette impression au théâtre, en y étalant toutes les misères humaines, comme ont fait depuis trente ans ceux qui ont voulu substituer à la tragédie ce qu'on appelle le *drame*. Mais le grand législateur Boileau avait parfaitement compris que ce n'était pas là l'effet véritablement dramatique, lorsqu'il a dit dans son *Art poétique*

> Si d'un beau mouvement l'*agréable* fureur
> Souvent ne nous remplit d'une *douce* terreur,
> Ou n'excite en notre âme une pitié *charmante*, *etc.*

Ces trois épithètes ne sont pas accumulées sans dessein; elles indiquent assez clairement que la *terreur* et la *pitié* doivent avoir leur *douceur* et leur *charme*, et que, quand nous nous rassemblons au théâtre, les impressions mêmes qui nous font le plus de mal doivent pourtant nous faire plaisir, parce que, sans cela, il n'y aurait aucune différence entre la réalité et l'illusion. Comment donc le poëte parvient-il à unir deux choses qui semblent opposées? C'est par des impressions mixtes, c'est par un choix bien entendu de l'espèce de maux et de douleurs où se mêle toujours quelque sentiment qui en adoucit l'amertume. On a dit que les dénoûments malheureux laissaient dans l'âme un aiguillon de douleur qu'elle aime à emporter au sortir d'une tragédie. Oui, mais c'est surtout quand le poëte a su verser du baume dans la plaie : alors l'effet de la tragédie est

le plus grand et le plus heureux qu'il est possible. Ainsi, pour citer des exemples, la mort de Zaïre afflige le spectateur; mais il a entendu Orosmane dire, *J'étais aimé!* Il l'a vu sortir de l'état d'angoisse épouvantable où il était pendant deux actes; il le voit se reposer, pour ainsi dire, dans la mort; et comme cette mort d'Orosmane n'est pas sans quelque douceur, l'affliction qu'elle nous cause n'est pas aussi sans consolation. Voltaire a si bien senti qu'il n'y avait rien de plus éminemment tragique que cette espèce de dénoûments, qu'il a trouvé le moyen d'y revenir dans *Tancrède*. Il est affreux pour Aménaïde que son amant périsse au moment où il est détrompé; mais que serait-ce s'il ne l'eût pas été, s'il fût mort en la croyant infidèle? Cela seul eût pu faire tomber la pièce. Mais il meurt, comme Orosmane, avec la certitude d'être aimé; il rend justice à la fidélité de sa maîtresse; sa main mourante se joint à la main d'Aménaïde. Tous deux nous inspirent de la pitié; mais cette pitié remplit notre âme et ne la blesse pas. Ce sont les coups de la fortune que nous déplorons, et rien ne choque en nous ce sentiment de la justice, le seul qu'au théâtre il ne faille jamais blesser. Quand la catastrophe est entièrement contraire à ce sentiment si puissant et si universel, c'est alors que la tristesse que nous éprouvons flétrit l'âme et lui déplaît. Tel est le dénoûment d'*Atrée*, où le plus abominable scélérat finit la pièce par ce vers :

Et je jouis enfin du fruit de mes forfaits.

Si l'infortune suffisait pour rendre un dénoûment tragique et théâtral, celle de Thyeste est sans doute assez horrible : elle nous attriste, mais ce n'est pas de cette *pitié charmante* dont parle Boileau, de celle dont nous aimons à nous pénétrer. Tel est encore, quoique avec beaucoup plus d'art et plus d'excuses, le dénoûment de *Mahomet*. Le plus grand défaut de cet ouvrage profond et sublime sera toujours d'étaler trois victimes innocentes, qui meurent aux pieds d'un monstre impuni.

J'ai cru devoir expliquer avec quelque étendue cette théorie des dénoûments tragiques, l'une des parties de l'art les plus importantes. Si je faisais un ouvrage élémentaire, elles y seraient toutes traitées par ordre, et chacune à sa place; mais ce plan a été rempli plus d'une fois de différentes manières, et en dernier lieu avec beaucoup de succès par un excellent académicien, M. de Marmontel, dans ses *Éléments de littérature*. Travaillant sur un autre plan, je ne puis qu'y faire rentrer, à mesure que l'occasion s'en présente, les idées générales que j'ai pu recueillir d'une assez longue étude de l'art dramatique; et si j'ai moins de connaissances et de talent que ceux qui m'ont précédé, peut-être la nature de cet ouvrage peut-elle compenser mon infériorité par un avantage particulier, celui de donner plus d'évidence aux principes, en les faisant sortir à tout moment de l'analyse des modèles; ce qui peut en rendre l'application plus sensible, et répandre sur l'instruction plus d'intérêt et de variété.

Pour être plus libre dans la disposition de son sujet, l'auteur d'*Alzire* l'a renfermé dans un fait particulier, absolument d'invention, et qu'il s'est contenté de lier à l'époque fameuse de la conquête du Pérou. Il n'a pas même voulu prendre ses personnages parmi les chefs de cette expédition : il a craint que le nom des Pizarre, des d'Almagre, et de leurs compagnons, aussi célèbres par leurs crimes que par leurs victoires, ne démentît trop formellement l'action de générosité qui termine la pièce, et assure le bonheur des deux personnages sur qui l'intérêt est porté. Il a mieux aimé s'écarter de l'histoire; et, quoiqu'il place l'événement qui fait le sujet de sa tragédie trois ans après le prise de Cusco et la fondation de Lima, temps où les Pizarre gouvernaient encore le Pérou, il donne pour gouverneurs à cette partie du nouveau monde un Alvarez et un Gusman, dont les historiens ne font aucune mention. C'est un irrégularité qu'il eût pu éviter en substituant à ces deux personnages purement fictifs quelques-uns des vice-rois qui dans l'espace de quelques années remplacèrent à peu de distance l'un de l'autre, les premiers conquérants du Pérou. Peut-être cette époque est-elle trop mémorable dans les annales du monde pour qu'il fût permis de faire jouer le premier rôle, dans une si grande révolution, à deux acteurs inconnus à l'histoire. Je sais que ce défaut n'est d'aucune conséquence au théâtre, que le commun des spectateurs veut bien en croire le poëte quand il fait dire à Gusman,

J'ai conquis avec vous ce sauvage hémisphère;
Dans ces climats brûlants, j'ai vaincu sous mon père...

quand il fait dire à Zamore,

Souviens-toi du jour épouvantable
Où ce fier Espagnol, terrible, invulnérable,
Renversa, détruisit jusqu'en leurs fondements
Ces murs que du Soleil ont bâtis les enfants.
Gusman était son nom.

Mais cela fait toujours quelque peine aux hommes instruits, qui sont tentés de dire à l'auteur : Non, celui qui détruisit Cusco, la ville du Soleil, ne s'appelait point Gusman; il s'appelait Pizarre. Ils regrettent que l'auteur n'ait pas pris le soin assez facile d'accommoder sa fable à des faits si connus. Il pouvait supposer qu'Alvarez et Gusman avaient servi

en Amérique avec assez de distinction pour mériter que la cour de Madrid leur donnât la place des Pizarre : alors, en avançant de quelques années la mort de ces derniers, ce qui n'est pas assez important pour être interdit au poëte, il pouvait tout aussi aisément supposer qu'Alzire et Zamore ont été trois ans auparavant témoins de la prise de Cusco et de la chute de l'empire des Incas. On ne dit pas même assez précisément dans la pièce ce qu'était Zamore; il y est appelé cacique, et les Espagnols donnaient en effet ce nom mexicain à quelques petits princes de ce vaste continent de l'Amérique méridionale, subordonnés aux Incas. Mais ceux-ci en étaient les seuls souverains, et par conséquent le cacique Zamore ne doit pas parler comme s'il eût été renversé du trône des Incas, il ne doit pas dire :

Et six cents Espagnols ont détruit sous leurs coups
Mon pays et mon trône, et vos temples et vous :
Vous n'avez plus d'autels, et je n'ai plus d'empire.

On le croirait de la famille impériale, d'autant plus qu'il n'est mention, dans la pièce, d'aucun autre souverain que lui. En total, je crois qu'il eût été mieux de se rapprocher davantage de l'histoire dans toutes les choses où elle ne gênait pas la fable dramatique.

C'est l'histoire qui paraît avoir fourni au poëte l'intéressant caractère d'Alvarez : Alvarez n'est en effet que ce vénérable Las-Casas, défenseur aussi courageux des Américains qu'inexorable accusateur de ses compatriotes, que ses éloquentes réclamations poursuivront au tribunal de la dernière postérité. L'auteur a très-sagement placé ce protecteur de l'humanité parmi ces mêmes Espagnols qui en étaient les oppresseurs, non-seulement pour produire un beau contraste avec Gusman, mais pour relever aux yeux du spectateur la nation conquérante, qui eût été trop avilie et trop odieuse, si l'on n'eût montré que ses cruautés. Il suffit d'un seul homme de cette espèce pour soutenir l'honneur de tout un peuple : non que dans l'ordre moral un semblable exemple ne soit un reproche de plus pour ceux qui sont si loin de le suivre ; mais, dans la perspective théâtrale, cette vertu d'un commandant espagnol jette tant d'éclat, qu'il s'en répand quelque chose sur tous ses concitoyens. De plus, elle justifie la conversion et la soumission de Montèze, de cet autre cacique dont Zamore devait être le gendre. On ne lui pardonnerait pas d'avoir fait embrasser à sa fille la religion de ses tyrans, de donner Alzire à leur chef, à Gusman, si ce Gusman n'était pas le fils d'Alvarez; si Montèze ne lui disait pas :

. . Tous les préjugés s'effacent à ta voix ;
Tes mœurs nous ont appris à révérer tes lois.
C'est par toi que le ciel à nous s'est fait connaître ;
Notre esprit éclairé te doit son nouvel être.
Sous le fer castillan ce monde est abattu :
Il cède à la puissance, et nous à la vertu :
De tes concitoyens la rage impitoyable
Aurait rendu comme eux leur dieu *même haïssable.*
Nous détestions ce dieu qu'annonça leur fureur :
Nous l'aimons dans toi seul : il s'est peint dans ton cœur.
Voilà ce qui te donne et Montèze et ma fille :
Instruits par tes vertus, nous sommes ta famille.

Ailleurs il dit à Zamore lui-même :

Tous ces conquérants,
Ainsi que tu le crois, ne sont point des tyrans.
Il en est que le ciel guida dans cet empire,
Moins pour nous conquérir qu'afin de nous instruire;
Qui nous ont apporté de nouvelles vertus,
Des secrets immortels et des arts inconnus,
La science de l'homme, un grand exemple à suivre,
Enfin l'art d'être heureux, de penser et de vivre.

Ce rôle de Montèze a été taxé de trop de faiblesse : il est ce qu'il doit être; c'est un de ces personnages employés dans le drame comme moyen, et non pas comme ornement. Il ne devait se rapprocher en rien de Zamore, dans qui seul devait se rassembler toute l'énergie de la nation opprimée. Plus la puissance espagnole, qui a tout abattu, éclate autour de lui, plus il croît en hauteur à nos yeux quand il est seul à lui faire tête. D'ailleurs, Montèze, comme on l'a vu, n'a cédé qu'a des motifs nobles, ne s'est rendu qu'à la persuasion. Il vient de nous faire entendre que, parmi les Espagnols, il est des hommes dignes de la religion qu'ils professent; et il importait d'en donner cette idée, d'attacher à la foi des chrétiens un personnage dont tous les sentiments sont louables, puisque la supériorité des vertus religieuses doit l'emporter, à la fin de la pièce, sur les vertus naturelles de Zamore. Ainsi, la bonté compatissante d'Alvarez, la soumission volontaire de Montèze, l'hommage qu'il rend aux vrais chrétiens, tout concourt à ce but essentiel, de nous préparer au dénoûment; de manière que la pièce, après nous avoir intéressés principalement pour Alzire et Zamore, après nous avoir inspiré pour eux cette admiration qu'on accorde si volontiers au courage de l'opprimé, ne fasse pas ensuite, dans les idées qui nous ont occupés, une trop grande révolution, ne contrarie pas trop les impressions que nous avons reçues. Et vous reconnaissez encore ici, messieurs, cette balance dramatique que je cherche toujours à vous montrer dans les tragédies de nos maîtres, parce que l'entente des contre-poids qu'ils ont su y placer est un des grands secrets de l'art, sans lequel on ne peut pas approcher d'eux.

Le caractère de Gusman est nuancé dans les mêmes vues. Il a toute la fierté castillane, toute la dureté des principes dont le despotisme croit

devoir s'appuyer, tout le dédain naturel à sa nation pour la race américaine : on lui reproche même des cruautés; mais il n'en commet aucune dans le cours de la pièce. Sa conduite envers son père est toujours celle d'un fils respectueux; il est sensible à l'honneur; enfin sa haine pour Zamore est excusée par une jalousie très-légitime. Il en résulte que, s'il est nécessairement éclipsé par Zamore pendant quatre actes, cependant, quand il faudra l'admirer au cinquième, nous n'aurons pas à revenir de trop loin.

Alzire a toute la franchise de caractère et de mœurs que doivent avoir les nations qui, sans être sauvages (car les Péruviens, du moins ceux de l'empire des Incas, ne l'étaient point), sont infiniment plus près que nous de la nature. Aussi vraie que décidée dans tous ses sentiments, Alzire n'accorde rien à nos conventions sociales qu'elle connaît à peine. Mariée à Gusman, parce que son père l'a voulu, elle ne lui cache pas qu'elle aime Zamore, qui lui fut promis pour époux; elle ne l'avoue pas pour se le reprocher, elle en fait gloire; fondée sur les lois de la nature, elle croit son cœur libre; elle croit qu'il appartient à Zamore, comme sa personne appartient à Gusman; elle risque tout, brave tout pour sauver ce qu'elle aime; elle ose même demander à son époux la vie de l'ennemi qu'il doit haïr, et du rival qu'elle lui préfère, et la demande sans s'abaisser, sans rien feindre, sans rien promettre : l'amour de la vérité est si puissant sur elle, qu'elle aime mieux voir périr Zamore que de le voir racheter sa vie par un mensonge hypocrite. Ce caractère est beau sans doute; il honore la nature humaine, et l'admiration qu'on a pour Alzire n'est point froide, parce que tous ses sentiments sont des passions, et que toutes ses vertus sont des dangers. Zamore est encore au-dessus par l'énergie et l'originalité. Alzire, comme nous le verrons tout à l'heure, a, dans quelques endroits, des ressemblances éloignées avec Zénobie et Pauline; Zamore ne ressemble à rien. Il a toute la force de la nature primitive, exaltée par les malheurs et les passions : les situations où le poëte l'a placé avec Montèze, avec Alvarez, avec Alzire, avec Gusman, font tellement ressortir son caractère, qu'il réunit tous les genres de sublime dans ses actions, comme dans ses sentiments; et la nature des climats où est la scène donne encore à son langage, créé par le talent du poëte, un sublime aussi nouveau que le sujet : c'est ce que va faire voir le résumé des situations, après celui des caractères.

La première est celle du second acte, où Alvarez retrouve dans Zamore celui qui, deux ans auparavant, lui a sauvé la vie. Zamore et les siens ont été arrêtés dans Los-Reyes, aujourd'hui Lima. Alvarez a obtenu de son fils leur liberté; il vient la leur annoncer :

Soyez libres, vivez.

ZAMORE.

Ciel! que viens-je d'entendre?
Quelle est cette vertu que je ne puis comprendre?
Quel vieillard ou quel dieu vient ici m'étonner?
Tu parais Espagnol, et tu sais pardonner!
Es-tu roi? Cette ville est-elle en ta puissance?

ALVAREZ.

Non, mais je puis au moins protéger l'innocence.

ZAMORE.

Quel est donc ton destin, vieillard trop généreux.

ALVAREZ.

Celui de secourir les mortels malheureux.

ZAMORE.

Eh! qui peut t'inspirer cette auguste clémence?

ALVAREZ.

Dieu, ma religion, et la reconnaissance.

ZAMORE.

Dieu? ta religion? Quoi! ces tyrans cruels,
Monstres désaltérés dans le sang des mortels,
Qui dépeuplent la terre, et dont la barbarie
En vaste solitude a changé ma patrie,
Dont l'infâme avarice est la suprême loi,
Mon père, ils n'ont donc pas le même Dieu que toi?

Ce sont là des traits absolument neufs; il n'y a rien dans aucune pièce qui donne l'idée de ce dialogue. Il confond bien pleinement l'absurde injustice de ceux qui refusent à Voltaire cette espèce de naïveté qui peut quelquefois entrer dans le style noble et dans les grands sujets, et qui alors a d'autant plus de charme, qu'on s'attendait moins à la trouver. Ce vers,

Mon père, ils n'ont donc pas le même Dieu que toi?

est à la fois naïf et sublime. Que l'on réfléchisse sur cet autre vers :

Tu parais Espagnol, et tu sais pardonner!

on verra qu'il était impossible de rendre avec plus de force l'idée que les Américains avaient et devaient avoir de la barbarie de leurs implacables destructeurs. Ainsi ce vers est à la fois un trait de naïveté touchante et de satire amère : peu de sujets peuvent fournir de semblables beautés.

Après qu'Alvarez a reconnu le guerrier à qui il doit la vie, il s'écrie :

Mon bienfaiteur, mon fils! parle, que dois-je faire?
Daigne habiter ces lieux, et je t'y sers de père.
La mort a respecté ces jours que je te doi,
Pour me donner le temps de m'acquitter vers toi.

ZAMORE.

Mon père, ah! si jamais ta nation cruelle
Avait de tes vertus montré quelque étincelle,
Crois-moi, cet univers aujourd'hui désolé
Au-devant de leur joug sans peine aurait volé.

Ce que dit ici Zamore est parfaitement conforme à la vérité historique. Les Espagnols eux-mêmes conviennent qu'à leur arrivée dans le Pérou, les

naturels du pays, les prenant pour les fils du Soleil, leur divinité, prodiguaient à ces nouveaux hôtes toutes sortes d'hommages et de soins, et avaient même ordre de leurs Incas de les traiter partout avec le plus grand respect. Que n'eût-on pas fait de ce peuple avec de telles dispositions, si le fanatisme, masquant la cupidité et la barbarie sous le nom de zèle, n'eût étouffé le pur sentiment de la pure religion, qui malheureusement ne se retrouva que dans un Las-Casas et dans quelques membres du conseil d'Espagne!

Zamore, resté seul, remercie le ciel de la rencontre d'un homme tel qu'Alvarez :

Des cieux enfin sur moi la bonté se déclare;
Je trouve un homme juste en ce séjour barbare.
Alvarez est un dieu qui, parmi ces pervers,
Descend pour adoucir les mœurs de l'univers.
Il a, dit-il, un fils; ce fils sera mon frère :
Qu'il soit digne, s'il peut, d'un si vertueux père!

On voit dans ce monologue et dans la scène qui le précède, ce fonds de bonté, de sensibilité et de justice qui caractérise Zamore. Son excellent naturel respire dans toutes les paroles que l'auteur lui prête. Ici le style est empreint de cette simplicité douce et naïve qui donne aux mœurs des personnages la couleur du sujet. On n'entend point, sans en être pénétré, des vers comme celui-ci :

Il a, dit-il, un fils; ce fils sera mon frère.

Et quand on pense que ce fils n'est autre que Gusman, avec quelle curiosité et quel intérêt l'on attend le moment où ils seront en présence l'un de l'autre!

Mais si l'âme de Zamore est sensible à l'amitié, à la reconnaissance, à la vertu, elle ne l'est pas moins aux injures; il hait comme il aime. Le nom de *Gusman* est dans sa bouche le cri de la vengeance, comme le nom d'*Alzire* est le cri de l'amour. Nous l'avons vu s'attendrir avec Alvarez. Avec Montèze, qu'il retrouve dans la scène suivante, il va déployer toute la fureur de ses ressentiments, toute son indignation contre ses oppresseurs; il a soif de leur sang, comme ils ont soif de l'or du Pérou. Son horreur pour la tyrannie est mêlée de ce mépris amer que doit sentir un homme accoutumé à fouler l'or sous ses pieds, pour ceux qui viennent le chercher au delà des mers. L'avantage des armes n'intimide point cette âme intrépide.

Ah! Montèze, crois-moi, ces foudres, ces éclairs,
Ce fer dont nos tyrans sont armés et couverts,
Ces rapides coursiers qui sous eux font la guerre,
Pouvaient à leur abord épouvanter la terre :
Je les vois d'un œil fixe, et leur ose insulter;
Pour les vaincre, il suffit de ne rien redouter.
Leur nouveauté, qui seule a fait ce monde esclave,
Subjugue qui la craint, et cède à qui la brave.
L'or, ce poison brillant qui naît dans nos climats,
Attire ici l'Europe, et ne nous défend pas.
Le fer manque à nos mains : les cieux, pour nous avares,
Ont fait ce don funeste à des mains plus barbares.
Mais, pour venger enfin nos peuples abattus,
Le ciel, au lieu de fer, nous donna des vertus.
Je combats pour Alzire, et je vaincrai pour elle.

Comme le mariage de Gusman avec Alzire, qui croit que depuis trois ans Zamore n'est plus, est annoncé au premier acte, et que Zamore, qui paraît au deuxième, déclare qu'il a caché dans les bois voisins un corps d'armée; comme il a dit,

Je viens, après trois ans, d'assembler des amis
Dans leur commune haine avec nous affermis;
Ils sont dans nos forêts, et leur foule héroïque
Vient périr sous ces murs, ou venger l'Amérique,

on devait naturellement s'attendre que le mariage serait suspendu par quelque incident; que Zamore ou même Alzire y mettrait quelque obstacle. A ne juger de la pièce que par celles que l'on connaissait, où jamais l'héroïne n'épouse que celui qu'elle aime, on ne devait pas avoir une autre opinion; et c'est ce qui rend très-concevable l'étonnement extrême que témoigna le public à la première représentation de cette pièce, lorsqu'il entendit ces vers qui commencent le troisième acte :

Mânes de mon amant! j'ai donc trahi ma foi!
C'en est fait, et Gusman règne à jamais sur moi.

La surprise fut même marquée par un long murmure, et j'ai ouï dire aux amis de l'auteur que ce moment fut très-critique. On ne pouvait concevoir comment il pourrait soutenir son intrigue après en avoir tranché le principal nœud dès le troisième acte. Ce mariage d'Alzire, au milieu de la pièce, avec un homme qu'elle abhorre, était une nouveauté inouïe. L'étonnement était donc très-légitime, et même le murmure était flatteur : c'était une preuve qu'on ne pouvait imaginer ni prévoir les ressources nouvelles que l'auteur allait tirer de la nature de son sujet. Aussi le retour fut brillant : ce troisième acte, dont le commencement avait donné tant d'alarme, fut comblé d'applaudissements, et c'est en effet le plus beau de la pièce. On fut transporté de la scène entre les deux amants, scène si neuve et si supérieurement exécutée. Il n'y avait que la plus grande force de passion et d'éloquence tragique qui pût soutenir Alzire devant Zamore dans une semblable situation. Plus on s'était intéressé pour ce héros de l'Amérique, qui montre un si grand caractère et tant d'amour, plus il était difficile de faire entendre Alzire avouant qu'elle vient d'épouser l'ennemi, l'oppresseur, le bourreau de son amant. Pauline, dans *Polyeucte*, est mariée à un autre que celui qu'elle aime; mais elle l'est avant la pièce; elle l'est de son plein gré; elle est attachée, comme elle doit l'être, à son époux et à son devoir. Alzire,

moins soumise aux lois sociales qu'à celles de la nature; Alzire, du moment qu'elle a trouvé celui qui a reçu ses premiers vœux, ne se croit coupable qu'envers lui : elle déteste l'hymen où elle a été contrainte par l'autorité paternelle et l'intérêt de la patrie; elle ne peut supporter l'idée d'être à Gusman, et ne demande qu'à mourir de la main de Zamore; elle tombe aux pieds de son amant.

Mon père, Alvarez, ont trompé ma jeunesse;
Ils ont à cet hymen entraîné ma faiblesse.
Ta criminelle amante, aux autels des chrétiens,
Vient, presque sous tes yeux, de former ces liens.
J'ai tout quitté, mes dieux, mon amant, ma patrie :
Au nom de tous les trois arrache-moi la vie.
Voilà mon cœur; il vole au-devant de tes coups.

ZAMORE.

Alzire, est-il bien vrai? Gusman est ton époux!

ALZIRE.

Je pourrais t'alléguer, pour affaiblir mon crime,
De mon père sur moi le pouvoir légitime;
L'erreur où nous étions, mes regrets, mes combats,
Les pleurs que j'ai trois ans donnés à ton trépas;
Que, des chrétiens vainqueurs esclave infortunée,
La douleur de ta perte à leur Dieu m'a donnée;
Que je t'aimai toujours, que mon cœur éperdu
A détesté tes dieux qui t'ont mal défendu.
Mais je ne cherche point, je ne veux point d'excuse;
Il n'en est point pour moi lorsque l'amour m'accuse.
Tu vis, il me suffit : je t'ai manqué de foi;
Tranche mes jours affreux qui ne sont plus pour toi.
Quoi! tu ne me vois point d'un œil impitoyable!

La réponse de Zamore fit retentir la salle d'acclamations :

Non, si je suis aimé, non, tu n'es point coupable.
Puis-je encor me flatter de régner sur ton cœur?

Elles redoublèrent à cette réplique d'Alzire :

Quand Montèze, Alvarez, peut-être un Dieu vengeur,
Nos chrétiens, ma faiblesse, au temple m'ont conduite,
Sûre de ton trépas, à cet hymen réduite,
Enchaînée à Gusman par des nœuds éternels,
J'adorai ta mémoire au pied de nos autels.
Nos peuples, nos tyrans, tous ont su que je t'aime :
Je l'ai dit à la terre, au ciel, à Gusman même;
Et, dans l'affreux moment, Zamore, où je te vois,
Je te le dis encor pour la dernière fois.

Cette scène est animée de tout le feu de la tragédie. Et combien la situation va en croissant, à l'arrivée de Gusman, qu'Alvarez amène dans ce moment même à son libérateur, de ce Gusman que tant de motifs légitimes rendaient déjà si odieux à Zamore, et dans qui Zamore voit encore de plus un rival et un ravisseur! Que de mouvements à la fois sur le théâtre, entre Alzire, Alvarez, Zamore, Gusman, Montèze! Que de passions et de dangers! quelle progression rapide d'étonnement, de pitié, de terreur! Que ne doit-on pas attendre de cet instant terrible où le fier Américain qu'Alvarez présente à son fils comme un bienfaiteur, comme l'ange tutélaire qui a veillé sur ses jours, ne répond que par un cri d'horreur!

Qu'entends-je? lui! Gusman! lui ton fils, ce barbare!
. . . . . .
Quoi! le ciel a permis
Que ce vertueux père eût cet indigne fils!

GUSMAN.

Esclave, d'où te vient cette aveugle furie?
Sais-tu bien qui je suis?

ZAMORE.

Horreur de ma patrie!
Parmi les malheureux que ton pouvoir a faits,
Connais-tu bien Zamore, et vois-tu tes forfaits?

GUSMAN.

Toi!

ALVAREZ.

Zamore!

ZAMORE.

Oui, lui-même, à qui ta barbarie
Voulut ôter l'honneur, et crut ôter la vie;
Lui que tu fis languir dans des tourments honteux,
Lui dont l'aspect ici te fait baisser les yeux.
Ravisseur de nos biens, tyran de notre empire,
Tu viens de m'arracher le seul bien où j'aspire.
Achève, et de ce fer, trésor de tes climats,
Préviens mon bras vengeur, et préviens ton trépas.
La main, la même main qui t'a rendu ton père,
Dans ton sang odieux pourrait venger la terre;
Et j'aurais les mortels et les dieux pour amis,
En révérant le père et punissant le fils.

Le sublime de ce morceau tient surtout à ce sentiment de justice si profondément gravé dans tous les cœurs. On aimera toujours à voir la puissance injuste humiliée, confondue par celui qui n'a d'autre force que celle de la vérité. Rien ne fait plus d'honneur à la nature humaine que ce pouvoir des idées morales qui met l'opprimé au-dessus de l'oppresseur; et si l'on fait attention que le tyran le plus impitoyable n'est pas le maître de repousser loin de lui le mépris que lui montre sa victime, parce que le mépris de l'un est d'accord avec la conscience de l'autre, on concevra, pour peu qu'on ait quelque notion de bonne philosophie, qu'il y a nécessairement dans l'homme quelque chose au-dessus de l'ordre présent, et que la morale n'est en nous qu'une émanation de la vérité éternelle, l'un des attributs de l'Être suprême.

J'ai toujours vu applaudir ce vers :

Lui dont l'aspect ici te fait baisser les yeux.

L'acteur qui joue le rôle de Gusman doit alors, s'il a de l'intelligence, les relever avec le mouvement de l'orgueil offensé. Mais il a dû en effet les baisser auparavant, non-seulement parce que le vers l'indique, mais parce que la conscience le commande. Il a commis une action vile en faisant tourmenter un prisonnier pour lui ravir son or : on le lui reproche devant Alvarez; il doit rougir, à moins que son âme ne soit avilie sans retour. Elle ne l'est pas, et ne doit pas l'être. Il doit être confus d'une bassesse, puisqu'il finira par un acte de vertu. Ainsi cette marque d'une confusion involontaire n'est pas seulement un hommage à l'équité, c'est même

un rapport de convenance avec le caractère et les actions : elle abaisse Gusman devant Zamore ; mais en même temps elle le relève en quelque sorte à nos yeux, puisqu'il connaît la honte, qu'une âme absolument perverse ne connaît pas.

Mais au moment où le coupable la ressent comme malgré lui, il est naturel qu'il haïsse encore davantage celui qui la lui fait éprouver ; et je dois observer ici combien les beautés de détail dépendent de la conception des moyens. Si le poëte n'avait pas tout disposé de manière que Gusman ne puisse pas envoyer sur-le-champ au supplice un Américain qui ose l'outrager avec tant de hauteur, tout l'effet de ce beau morceau était perdu. On se serait récrié sur-le-champ : Comment l'inexorable Espagnol laisse-t-il tant d'audace impunie. Mais Alvarez doit la vie à Zamore ; il l'a présenté à Gusman comme un second fils ; Alvarez est présent ; il n'a quitté que de ce jour l'autorité suprême : que de raisons pour en imposer à la colère de Gusman ! Cependant il ne fallait pas non plus que celui-ci fût avili, et quoiqu'il ne puisse rien répondre aux reproches qui l'accablent, il doit soutenir sa dignité. C'est là qu'il faut beaucoup d'art pour maintenir une juste proportion dans l'infériorité d'un personnage devant un autre. Alvarez dit à Gusman :

Vous sentez-vous coupable ? et pouvez-vous répondre ?
GUSMAN.
Répondre à ce rebelle, et daigner m'avilir
Jusqu'à le réfuter, quand je le dois punir !
Son juste châtiment, que lui-même il prononce,
Sans mon respect pour vous, eût été ma réponse.

Cette réplique est à la fois noble et adroite ; elle fait sentir sur-le-champ pourquoi Zamore est encore impuni. Ce sont de ces choses qui ne sont pas faites pour être applaudies, mais sans lesquelles ne pourraient pas subsister celles qui le sont.

Enfin, dans cette situation difficile et orageuse, il faut qu'Alzire prenne un parti. Gusman ne lui dissimule pas combien sa fierté et sa jalousie sont blessées : ce que le poëte lui fait répondre remplit tout ce qu'on peut désirer.

C'est ce Dieu des chrétiens que devant vous j'atteste ;
Ses autels sont témoins de mon hymen funeste :
C'est aux pieds de ce Dieu qu'un horrible serment
Me donne au meurtrier qui m'ôta mon amant.
Je connais mal peut-être une loi si nouvelle ;
Mais j'en crois ma vertu qui parle aussi haut qu'elle.
Zamore, tu m'es cher, je t'aime, je le doi ;
Mais après mes serments, je ne puis être à toi.
Toi, Gusman, dont je suis l'épouse et la victime,
Je ne suis point à toi, cruel, après ton crime.
Qui des deux osera se venger aujourd'hui ?
Qui percera ce cœur que l'on arrache à lui ?
Perfide envers Zamore, à Gusman infidèle,
Toujours infortunée, et toujours criminelle,
Qui me délivrera, par un trépas heureux,
De la nécessité de vous trahir tous deux ?
Gusman, du sang des miens ta main déjà rougie,
Frémira moins qu'une autre à m'arracher la vie :
De l'hymen, de l'amour il faut venger les droits ;
Punis une coupable, et sois juste une fois.

C'est ici que l'on s'aperçoit combien l'auteur a su renouer fortement l'intrigue dont le nœud semblait coupé dès la première scène de cet acte. Alzire élève la réclamation la plus formelle contre l'hymen qui la tient enchaînée ; Zamore est entre les mains d'un rival outragé ; la vengeance de Gusman est arrêtée par son père ; tout est dans la plus grande crise, et tout reste en suspens. On annonce l'approche de l'armée américaine ; Gusman fait mettre Zamore dans les fers, et va marcher aux ennemis. Alvarez l'arrête en ce moment :

Dans ton courroux sévère,
Songe au moins, mon cher fils, qu'il a sauvé ton père.
GUSMAN.
Seigneur, je songe à vaincre, et je l'appris de vous.
J'y vole.

Il répond en guerrier, ne promet rien, et laisse tout craindre. Alzire se jette aux pieds d'Alvarez, le seul appui qui lui reste. Le vieillard, en la plaignant, et s'engageant à la protéger, lui rappelle ce qu'elle doit à Gusman, et l'acte finit par ce vers si singulièrement heureux :

Hélas ! que n'êtes-vous le père de Zamore !

Ce troisième acte est, à mon gré, ce que Voltaire a fait de plus beau ; c'est un chef-d'œuvre de tout point. Il y a des situations qui font couler plus de larmes ; Zaïre est plus touchante ; Mahomet est plus profond ; les deux derniers actes de *Zaïre* et le quatrième de *Mahomet* sont plus déchirants ; *Mérope* est plus parfaite dans son ensemble qu'*Alzire* ne l'est dans le sien ; mais il me paraît qu'*Alzire* est sa production la plus originale, celle qui est de l'ordre le plus élevé ; et ce qui, sous ce point de vue, la met au-dessus de toutes les autres, c'est que, grâce au choix du sujet et à la manière dont l'auteur l'a embrassé, les mœurs, les caractères, les passions, les discours des personnages, sortent de la sphère commune, et mêlent aux émotions qu'elle fait naître une admiration continuelle.

C'est cette singularité du sujet qui fait disparaître dans les résultats ce que les moyens ont quelquefois de ressemblance avec d'autres tragédies. Zénobie, ainsi qu'Alzire, avoue à son mari qu'elle en aime un autre ; mais qu'on lise les deux pièces, on verra que, les caractères n'ayant rien de commun, cet aveu produisant des effets tout différents, la situation d'Alzire ne doit rien d'essentiel à cette conformité de moyens, et ne perd rien de sa supériorité. On en peut dire autant de cet autre rapport qu'on a voulu trouver entre Pauline, qui vient

prier Sévère, son amant, de sauver les jours de son mari, et Alzire, qui demande à son mari la grâce de son amant. Au fond, cette espèce de rapport invers disparaît, lorsque l'on considère combien Gusman ressemble peu à Sévère, Alzire à Pauline, et combien il y a de distance entre leur position respective : elle est telle, que l'une ne peut pas dire un mot de ce que dit l'autre. Avouons-le : à quoi peut ressembler l'inaltérable candeur qui est le caractère particulier d'Alzire, lorsque, tremblante pour la vie de Zamore, ses instances près de Gusman, à qui elle la demande, se réduisent à lui dire :

Tu t'assures ma foi, mon respect, mon retour,
Tous mes vœux (s'il en est qui tiennent lieu d'amour).
Pardonne... je m'égare... éprouve mon courage.
Peut-être une Espagnole eût promis davantage;
Elle eût pu prodiguer les charmes de ses pleurs :
Je n'ai point leurs attraits, et je n'ai point leurs mœurs.

Cette restriction,

S'il en est qui tiennent lieu d'amour,

est admirable.

Cette même Alzire, quand elle a gagné à prix d'argent un soldat espagnol qui doit favoriser l'évasion de Zamore, et lui donner ses habits et ses armes, ne se croit pourtant pas en droit de suivre l'amant qu'elle se croit permis de sauver. C'est en vain qu'il lui représente que ce n'est pas aux dieux de ses pères qu'elle a fait la promesse d'être à Gusman; elle lui répond :

J'ai promis, il suffit : il n'importe à quel dieu.

Cette droiture, qui nous la fait chérir et respecter, se soutient dans une épreuve encore plus cruelle. Lorsque Alvarez a obtenu du conseil la vie d'Alzire et de Zamore, mais à condition qu'il se ferait chrétien comme elle, quel parti prend Alzire, à qui seule il s'en remet de ce qu'il doit faire? Il est vrai que lui-même semble aller au-devant de sa décision, et cela devait être.

Il s'agit de tes jours; il s'agit de mes dieux :
Toi qui m'oses aimer, ose juger entre eux.
Je m'en remets à toi : mon cœur se flatte encore
Que tu ne voudras point la honte de Zamore.

Que lui répond-elle?

Écoute. Tu sais trop qu'un père infortuné
Disposa de ce cœur que je t'avais donné.
Je reconnus son Dieu : tu peux de ma jeunesse
Accuser, si tu veux, l'erreur ou la faiblesse;
Mais des lois des chrétiens mon esprit enchanté
Vit chez eux, ou du moins crut voir la vérité;
Et ma bouche, abjurant les dieux de ma patrie,
Par mon âme en secret ne fut point démentie.
Mais renoncer aux dieux que l'on croit dans son cœur,
C'est le crime d'un lâche, et non pas une erreur;
C'est trahir à la fois, sous un masque hypocrite,
Et le dieu qu'on préfère, et le dieu que l'on quitte;
C'est mentir au ciel même, à l'univers, à soi.
Mourons, mais, en mourant, sois digne encor de moi;
Et, si Dieu ne te donne une clarté nouvelle,
Ta probité te parle, il faut n'écouter qu'elle.

Avouons-le encore une fois : ce caractère et celui de Zamore n'avaient point de modèle.

Il n'y en a pas davantage dans la conduite de cet Américain, qui, après avoir poignardé Gusman,

Tombe aux pieds d'Alvarez; et tranquille et soumis,
Lui présentant ce fer teint du sang de son fils :
J'ai fait ce que j'ai dû, j'ai vengé mon injure;
Fais ton devoir, dit-il, et venge la nature.
Alors il se prosterne, attendant le trépas.

Cette exacte répartition des droits naturels, à la fois généreuse et terrible, est parfaitement conforme aux mœurs des sauvages, dont Zamore devait se rapprocher infiniment plus que des nôtres. Tout le monde sait que rien n'est plus commun que d'entendre dire à un sauvage : J'ai tué ton père (ou ton fils, ou ton frère); tu dois me tuer. Et il attend la mort sans faire la moindre plainte ni la moindre prière, et croyant acquitter une dette. C'en est une chez ces peuples que la vengeance de ses proches, pour laquelle il n'y a point de composition. Leurs vertus ne s'élèvent pas jusqu'à la clémence; et c'est là-dessus que Voltaire a fondé un de ses plus beaux dénoûments. L'empire que prend sur nous la religion, au moment où la mort ouvre devant nous l'avenir, lui a permis de déroger à la loi générale, qui ordonne qu'un caractère soit le même à la fin de la pièce qu'il était au commencement. C'est ce qu'indiquent assez les vers qu'il met dans la bouche de Gusman :

Je meurs : le voile tombe, un nouveau jour m'éclaire;
Je ne me suis connu qu'au bout de ma carrière.
J'ai fait, jusqu'au moment qui me plonge au cercueil,
Gémir l'humanité du poids de mon orgueil.
Le ciel venge la terre : il est juste; et ma vie
Ne peut payer le sang dont ma main s'est rougie.
Le bonheur m'aveugla; la mort m'a détrompé :
Je pardonne à la main par qui Dieu m'a frappé.
J'étais maître en ces lieux : seul j'y commande encore;
Seul je puis faire grâce et la fais à Zamore.
Vis, superbe ennemi; sois libre, et te souvien
Quel fut et le devoir et la mort d'un chrétien.
Montèze, Américains, qui fûtes mes victimes,
Songez que ma clémence a surpassé mes crimes :
Instruisez l'Amérique; apprenez à ses rois
Que les chrétiens sont nés pour leur donner des lois.
(*à Zamore.*)
Des dieux que nous servons connais la différence :
Les tiens t'ont commandé le meurtre et la vengeance;
Et le mien, quand ton bras vient de m'assassiner,
M'ordonne de te plaindre et de te pardonner.

Les paroles mémorables du duc de Guise à ce protestant qui voulut l'assassiner au siége de Rouen ne pouvaient être plus heureusement placées, ni mises en plus beaux vers.

Ce grand mérite de la versification ne brille dans aucune pièce de Voltaire plus que dans *Alzire*. Il y

en a qui ont beaucoup moins de négligences et d'incorrections; il n'y en a point dont le style ait plus de beautés neuves et frappantes, un plus grand nombre de ces vers remarquables par le sentiment ou par l'expression.

Ne cache point tes pleurs, cesse de t'en défendre;
C'est de l'humanité la marque la plus tendre :
Malheur aux cœurs ingrats, et nés pour les forfaits,
Que les douleurs d'autrui n'ont attendris jamais!
. . . .
Et le vrai Dieu, mon fils, est un Dieu qui pardonne.
. . . .
L'Américain, farouche en sa simplicité,
Nous égale en courage, et nous passe en bonté.
. . . .
Allez : la grandeur d'âme est ici le partage
Du peuple infortuné qu'ils ont nommé sauvage.
. . . .
Grand Dieu! conduis Zamore au milieu des déserts.
Ne serais-tu le Dieu que d'un autre univers?
Les seuls Européens sont-ils nés pour te plaire?
Es-tu tyran d'un monde, et de l'autre le père?
Les vainqueurs, les vaincus, tous ces faibles humains,
Sont tous également l'ouvrage de tes mains.

Il y a eu des critiques assez ineptes pour reprocher ici à l'auteur de faire parler Alzire en philosophe. Ils ne se sont pas aperçus qu'un des avantages du sujet, c'est que ces idées primitives de la morale universelle, qui pourraient être ailleurs des lieux communs philosophiques, sont ici un langage naturel à un peuple qui ne pouvait pas réclamer d'autre défense contre des tyrans civilisés, qui contredisaient si horriblement leur propre religion et déshonoraient la supériorité de leurs armes. Ils n'ont pas vu que par conséquent la morale est ici en action et en situation; et que c'est un mérite de plus dans le poëte d'avoir su la placer dans un cadre dramatique qui lui donne plus de pouvoir et plus d'effet. Bien loin qu'une vaine affectation d'esprit refroidisse ces vers, le cœur les a retenus : ils sont touchants par leur vérité, en même temps qu'ils charment l'oreille par leur harmonie.

Le contraste des mœurs d'Amérique avec celles de l'Europe devait fournir aussi des couleurs nouvelles, et le pinceau de Voltaire leur a donné le plus grand éclat. Quoi de plus brillant que ces vers :

Que peuvent tes amis, et leurs armes fragiles,
Des habitants des eaux dépouilles inutiles,
Ces marbres impuissants en sabres façonnés,
Ces soldats presque nus et mal disciplinés,
Contre ces fiers géants, ces tyrans de la terre,
De fer étincelants, armés de leur tonnerre,
Qui s'élancent sur nous, aussi prompts que les vents,
Sur des monstres guerriers pour eux obéissants?

Loin d'affaiblir l'admiration pour tant de beautés, en remarquant les fautes qui s'y mêlent, la critique que je me crois obligé d'en faire ne peut que confirmer mes éloges. Cet ouvrage, où le génie de l'auteur est monté si haut, pèche souvent contre la vraisemblance. Heureusement ce n'est pas contre la vraisemblance morale, contre celle des sentiments et des caractères; c'est contre la disposition des faits et des événements; et cette espèce d'invraisemblance, quoique véritablement répréhensible, est bien moins grave et bien moins dangereuse, parce qu'elle n'est guère aperçue que par la réflexion.

1° Comment et pourquoi Zamore vient-il à Los-Reyes? C'est la première chose qu'il doit nous apprendre en y arrivant : il n'en dit pas un mot.

Nous avons rassemblé des mortels intrépides,
Éternels ennemis de nos maîtres avides;
Nous les avons laissés dans ces forêts errants,
Pour observer ces murs bâtis par nos tyrans.
J'arrive, on nous saisit.

Ce n'est pas assez de dire, *j'arrive*. Si le spectateur, content de voir Zamore, n'en demande pas davantage, le lecteur, un peu plus difficile, lui dira : Pourquoi arrivez-vous? Vous dites dans une des scènes suivantes :

Je cherche ici Gusman, *j'y vole pour Alzire.*

Mais comment venez-vous au hasard, au milieu de vos ennemis, dans une ville fortifiée, avec une suite de quelques amis? Comment venez-vous de manière à *être saisi* en arrivant, sans pouvoir rendre aucune défense? Quel était votre dessein? Espériez-vous de vous cacher sous quelque déguisement? Aviez-vous quelque intelligence dans la ville? Y avait-il quelque entreprise formée, ou pour vous venger de Gusman, ou pour tirer Alzire de ses mains? Vous ne dites rien qui puisse même le faire supposer. Comment donc avez-vous quitté votre armée pour vous jeter en aveugle parmi vos plus cruels ennemis? Ce n'est pas même l'amour qui peut être le prétexte de tant d'imprudence : vous ignorez où est Alzire; vous le demandez vingt fois pendant tout le second acte. Votre conduite n'est concevable en aucune manière.

Je ne connais point de réponse à ces objections : la faute est évidente, et ce n'est pas une faute légère.

2° Il n'y a que deux ans que Zamore a sauvé la vie à Alvarez, lorsque ce généreux commandant, seul et sans secours, allait périr sous les coups des Américains. Alvarez s'est nommé; et Zamore, touché de la réputation de ses vertus, qui étaient la sauvegarde des opprimés, s'est jeté à ses pieds, lui a tenu un discours très-pathétique, et, deux ans après, il voit paraître ce vieillard vénérable, et ne se rappelle pas des traits qu'il a dû considérer avec tant d'attention et d'intérêt. Je veux qu'Alvarez ne reconnaisse pas son libérateur, que l'on croit mort; mais

comment Zamore ne reconnaît-il pas Alvarez? Il est difficile de le supposer. La reconnaissance graduée rend la scène bien plus dramatique, j'en conviens, mais c'est aux dépens de la vraisemblance.

2° Elle est encore plus manifestement violée au quatrième acte, et de plusieurs manières. Gusman est vainqueur; Zamore est en prison. La nuit vient, et le soldat qui a trouvé le moyen de le délivrer l'amène devant Alzire, au même lieu où elle vient de parler à Gusman. Ici les invraisemblances sont accumulées. D'abord, comment le soldat qui a consenti à s'exposer au danger le plus imminent augmente-t-il si gratuitement ce danger en amenant Zamore de la prison dans le palais même de Gusman, au lieu de précipiter son évasion! Comment Alzire elle-même expose-t-elle son amant à un péril si manifeste? Certainement elle ne doit avoir rien de plus pressé que de le savoir en sûreté; elle n'a pas d'autre dessein; et ce n'est pas là le cas de tout risquer pour une entrevue d'un moment. Ce n'est pas tout : Gusman vient de quitter Alzire. Où est-il dans cet instant? que fait-il? On ne doit pas l'ignorer. Comment, après tout ce qui s'est passé, laisse-t-il à sa femme la liberté d'être seule dans la nuit, et d'entretenir son amant? Cette conduite est bien étrange, et un vers de la pièce la rend encore plus inexplicable. Dans le récit que fait la suivante d'Alzire de ce qui vient de se passer entre Zamore et le soldat, se trouve ce vers :

Au palais de Gusman je le vois qui s'avance.

Et où est donc le lieu de la scène, si ce n'est pas dans ce même palais de Gusman et d'Alvarez, dans le palais du gouverneur? Supposons encore qu'on ait mis palais au lieu d'appartement, qui était le mot propre, mais alors comment Alzire, au milieu de la nuit, n'est-elle pas dans l'appartement de son époux?

Enfin, la plus forte peut-être de toutes ces invraisemblances, c'est la supposition que le conseil espagnol a pu consentir à laisser la vie à l'assassin d'un vice-roi du Pérou, à condition qu'il se ferait chrétien. Le zèle des Espagnols pour leur religion n'était pas de cette nature, et n'allait pas jusque-là. Je ne connais pas de nation où l'on rachetât à ce prix un pareil attentat : et si l'on se souvient combien les Espagnols faisaient peu de cas de la vie des Américains, cette supposition paraîtra encore plus inconcevable; et la seule excuse qu'elle puisse avoir, c'est qu'elle amène une très-belle scène.

Comment, dira-t-on, l'auteur a-t-il pu se permettre tant de fautes de cette importance? Le succès constant a répondu pour lui : c'est qu'au théâtre les situations sont si fortes et si attachantes, que l'on ne songe guère à examiner comment elles sont amenées. Les acteurs pensent et parlent si bien dès qu'ils sont sur la scène, que l'on oublie tout le reste; et le cœur est si ému, que la raison n'a pas le temps de faire une objection. C'est ce que Gresset a très-bien exprimé dans ces vers sur la tragédie d'*Alzire* :

Aux règles, m'a-t-on dit, la pièce est peu fidèle.
Si mon esprit contre elle a des objections,
Mon cœur a des larmes pour elle :
Le cœur décide mieux que les réflexions.

OBSERVATIONS SUR LE STYLE D'ALZIRE.

1. . . . . Ces honneurs souverains
Que la vieillesse *arrache* à mes débiles mains.

Cette expression ne me semble pas heureusement figurée : l'effet de la vieillesse est de faire tomber plutôt que d'*arracher*.

2. J'ai consumé *mon âge* au sein de l'Amérique.

J'ai consumé mes jours ou *ma vie* me paraîtrait meilleur et plus juste que *j'ai consumé mon âge*. Je ne crois pas même qu'on puisse employer ainsi ce mot d'*âge*, à moins qu'on ne le caractérise; par exemple, *j'ai consumé mon jeune âge*. *Age* signifie proprement une époque déterminée de la vie humaine. Le sens particulier de ce mot se marque ordinairement par ceux qui l'accompagnent, par les circonstances personnelles, etc. Quand il n'a pas d'épithète, il se prend souvent pour la vieillesse : *appesanti par l'âge, éclairé par l'âge. Déshonorer mon âge*, dans la bouche d'un vieillard, est synonyme de *déshonorer ma vieillesse*; et *le feu de l'âge*, *la fraîcheur de l'âge*, désignent la jeunesse.

3. Et mes yeux sans regret quitteront la lumière,
S'ils vous ont vu régir, etc.

Cette construction n'est pas régulière en elle-même : on ne peut dire, *je serai content, si je vous ai vu*; il faut, *quand je vous aurai vu*; parce que le futur du premier membre de la phrase, *je serai content*, *si*, suppose un second futur, et nullement un prétérit. Cependant je ne sais si la précision poétique ne permet ou n'excuse pas au moins la construction dont Voltaire s'est servi, attendu que l'esprit suppose aisément un prétérit qui existera quand le premier futur sera devenu présent. L'esprit se reporte au temps où Alvarez pourra dire : *Je meurs content; mes yeux vous ont vu, etc.* Observez que les latins disaient, *si j'aurai vu* (*si videro*), et les italiens, *si je verrai* (*si vedrò*). C'est un avantage qui nous manque; nous sommes obligés de recourir au *quand* dans ces deux cas, et c'est un inconvénient, parce que la particule *quand* n'a pas essentiellement un sens conditionnel comme *si*.

4. *Mais, à mon nom, mon fils, etc.*

Petite négligence que cette répétition si proche. Il eût été mieux de dire :

> Mon fils, à mon seul nom, etc.

Et même la phrase avait plus d'expression en retranchant le *mais*. Les remarques deviennent ici un peu minutieuses, parce que la scène, ainsi que toute la pièce, est supérieurement écrite.

5. J'y consens; mais songez *qu'il faut qu'ils soient* chrétiens.

Par la même raison je remarquerai encore ces pronoms trop rapprochés, et un peu de dureté dans le vers qui suit :

> Qu'il commande à sa *fille, et force enfin* son choix.

6. Pour le vrai Dieu, Montèze a quitté ses faux dieux, etc.

A compter de ce vers, on en trouve huit de suite qui sont isolés et sans liaison. C'est un défaut sans doute, et les satiriques en ont fait grand bruit : des critiques auraient ajouté que ce défaut est rare dans l'auteur. Un style où il serait fréquent, où un grand nombre de vers tomberaient un à un, serait insupportable, quelque beau qu'il fût d'ailleurs :

> L'ennui naquit un jour de l'uniformité.

7. Aurait rendu, comme eux, leur dieu même *haïssable*.

C'est une faute de mesure. L'*h* est aspiré dans *haïssable*, comme dans *haïr, haine, etc.* L'auteur s'est cru permis de déroger à la loi; mais il n'y a point de force à violer la règle uniquement pour la violer : il y en a au contraire à l'observer, à moins que la violation ne vaille mieux que la règle, ce qui est très-rare.

8. Rends du monde aujourd'hui les bornes éclairées.

Rendre éclairées les bornes du monde est une phrase inélégante, en prose comme en vers : d'abord, c'est mettre inutilement deux mots au lieu d'un, puisque *éclairer les bornes* disait tout; de plus, c'est mal parler que de dire *rendre éclairé, rendre connu, etc.*, comme l'auteur l'a dit ailleurs. Ces participes sont mal placés avec le verbe *rendre* : je crois en avoir déjà rendu raison.

9. Protége de mes ans *la fin dure* et funeste.

La *fin dure* est une expression dure.

10. Qui percera ce cœur que l'on arrache *à lui!*

En prose, il faudrait absolument *que l'on arrache à lui-même* : la poésie peut en dispenser.

11. Ah! n'ensanglantez point le *prix* de la victoire.

On ne sait ce que veut dire ici *le prix de la victoire*. *Ensanglanter la victoire* disait tout : *le prix* est une cheville.

12. Quoi! du calice amer d'un malheur *si durable*,
Faut-il boire à longs traits *la lie insupportable?*

Boire le calice jusqu'à la lie est une expression familière et énergique : il s'en faut de beaucoup que l'auteur l'ait embellie en voulant l'ennoblir. *Le malheur durable* ne va point avec l'*amertume du calice*, et la *lie insupportable* est très-mauvais. Il n'y a pas deux autres vers semblables dans toute la pièce. Mais c'est ici un de ces endroits où Voltaire a vraiment mérité le reproche de philosopher mal à propos; et ce monologue d'Alzire en est un des exemples les plus marqués. Il commence très-bien.

> Quoi! ce Dieu que je sers me laisse sans secours!
> Il défend à mes mains d'attenter sur mes jours!
> Ah! j'ai quitté des dieux dont la bonté facile
> Me permettait la mort, la mort mon seul asile.

Cela est beau, car cela rentre dans la situation et dans le personnage d'Alzire. Mais elle ajoute :

> Et quel crime est-ce donc, devant ce Dieu jaloux,
> De hâter un moment qu'il nous réserve à tous?
> Quoi! du calice amer d'un malheur si durable
> Faut-il boire à longs traits la lie insupportable?
> Ce corps vil et mortel est-il donc si sacré,
> Que l'esprit qui le meut ne le quitte à son gré?

Cela est mauvais de tout point, en philosophie comme en poésie, et souverainement déplacé dans la situation d'Alzire. Un Socrate, un Caton, peut raisonner sur sa mort prochaine; mais une amante au désespoir, près de voir son amant conduit au supplice, et débitant des arguments métaphysiques sur le suicide! c'est un contre-sens dramatique, qui n'admet aucune excuse. L'auteur est d'ordinaire beaucoup plus adroit à faire entrer la morale dans son dialogue : ici, la faute est si choquante, que l'on a toujours retranché ces quatre vers au théâtre; mais ce n'est pas assez; il faudrait aussi retrancher les suivants, *Ce peuple de vainqueurs, etc.* Le tour en est plus vif, mais ce sont encor des sophismes sur le suicide, et Alzire sophiste est intolérable.

13. Tu veux donc *jusqu'au bout consommer ta fureur?*

Consommer ta fureur me paraît répréhensible : ces deux mots sont trop discordants pour passer à la faveur de l'ellipse (l'ouvrage de ta fureur). De plus, *consommer jusqu'au bout* est un pléonasme : en tout le vers est mauvais. Mais il y en a tant de beaux dans cet immortel ouvrage!

SECTION VIII. — *Zulime* et *Mahomet*.

Comme il arrive aux poëtes les plus médiocres de rencontrer des sujets heureux, il arrive aux plus grands maîtres d'en choisir de bien ingrats; et c'est ainsi que le génie et la médiocrité peuvent se rapprocher quelquefois, malgré l'intervalle immense qui les sépare. On est alors presque également fâché

de la méprise de l'un et de la bonne fortune de l'autre. On regrette, d'un côté, qu'un beau sujet soit tombé dans des mains trop faibles pour en tirer tout ce qu'il pouvait fournir; et de l'autre, qu'un beau talent se soit inutilement consumé en efforts qui pouvaient être bien mieux employés. C'est surtout au théâtre que cette erreur est plus fréquente et plus sensible, parce que tout y dépend, plus qu'ailleurs, de la première conception. L'on sait combien de fois Corneille se trompa dans le choix des sujets. Racine, plus heureux depuis qu'*Andromaque* eut fixé pour lui le moment de sa force, ne se méprit qu'une fois; encore n'est-il pas sûr qu'on doive lui reprocher *Esther,* qu'il composa pour Saint-Cyr, et non pour le théâtre, et que la postérité a consacrée comme un chef-d'œuvre de poésie. On peut s'étonner que Voltaire, dans une carrière de quarante-deux ans, depuis *Œdipe* jusqu'à *Tancrède,* ne se soit réellement mépris que deux fois, dans *Mariamne* et dans *Zulime;* car il ne faut pas compter *Artémire,* qui est la même chose que *Mariamne*, ni *Éryphile*, puisqu'il ne s'était égaré que dans l'exécution, et qu'ensuite, en voyant mieux son sujet, il en a fait *Sémiramis.* Je ne parle pas non plus des pièces qui ont suivi *Tancrède.* Quand les ans ont épuisé la force productive, quand la nature fatiguée annonce au talent son déclin, il ne faut plus le juger; il faut excuser ce qu'il veut faire, et se souvenir de ce qu'il a fait.

Mais si *Mariamne* n'est pas une bonne tragédie, c'est du moins un ouvrage bien écrit; on y reconnaît la plume de Voltaire; elle est presque entièrement méconnaissable dans *Zulime.* Sujet, intrigue, caractères, conduite, versification, tout est également faible ou vicieux. C'est la seule éclipse totale qu'ait éprouvée cet astre dans tout l'éclat de son midi. Jamais Voltaire n'avait été plus brillant que dans *Alzire :* et l'on a peine à concevoir qu'il soit tombé de si haut jusqu'à *Zulime.* La pièce, toute d'invention, et roulant tout entière sur l'amour, peut faire penser qu'après *Zaïre* et *Alzire*, il croyait arriver au même succès en suivant à peu près la même route; mais on va voir combien il s'en faut qu'il y ait marché du même pas. Je m'arrêterai fort peu sur cette tragédie : un exposé très-court en rendra tous les défauts palpables; et il y a trop peu de beautés pour compenser l'espèce de chagrin qu'on éprouve à chercher un grand homme dans un ouvrage où on ne le trouve plus.

D'abord il s'est privé de l'avantage essentiel qu'il s'était procuré dans *Zaïre* et *Alzire,* de lier sa fable à l'histoire, et de placer le spectateur à une époque qui lui rappelle des souvenirs. C'est un point très-important dans la tragédie, et c'est à quoi doivent penser avant tout ceux qui traitent des sujets d'imagination. Bénassar, Zulime, Atide, Ramire, non-seulement nous sont inconnus, mais ne tiennent à rien que nous connaissions, et la scène est dans une petite ville ignorée, sur les côtes d'Afrique. On peut supposer que l'action se passe au dixième siècle, puisque Ramire prétend avoir des droits à la principauté de Valence, et qu'il parle de la délivrer des Maures, qui vers ce temps en étaient encore les maîtres. Au reste, il n'est rien autre chose ici qu'un esclave de Bénassar, schérif de Trémizène. Il l'a très-bien servi contre les Turcomans, qui se sont emparés de ses petits États; mais tandis que Bénassar fuyait d'un côté avec quelques troupes, Zulime sa fille a fui de l'autre avec Ramire, qu'elle aime et qu'elle veut épouser. Une Atide, esclave chrétienne, est à la fois l'amie et la confidente de Zulime, et en secret l'épouse de Ramire. Tous trois sont retirés dans la forteresse d'Arzénie avec une partie des soldats de Bénassar que Zulime s'est attachés. Le vieux schérif, indigné de la fuite de sa fille, arrive sous les murs d'Arzénie; et, quoique Zulime y commande, la garnison n'ose en refuser l'entrée à Bénassar, qui vient accabler sa fille de reproches, et n'en obtient rien. Alors il s'adresse à Ramire lui-même, et lui redemande sa fille, en lui promettant de tout pardonner à ce prix. Ramire ne demande pas mieux que de lui rendre Zulime, qu'il n'aime point, et qui, déjà irritée des refus de cet esclave, et commençant à soupçonner Atide, les a menacés tous deux de sa vengeance. Ramire, en revanche, demande à Bénassar d'assurer sa fuite avec Atide, et le vieillard le lui promet. Mais, dans le même temps, Atide, qui a trouvé le moyen de calmer sa rivale, et qui ne sait rien de ce qui se passe, entre Ramire et Bénassar, a persuadé à Zulime de s'embarquer précipitamment pour les dérober tous au pouvoir de son père. Celui-ci, qui se croit trompé par Ramire, fait alors entrer ses troupes, poursuit Atide et Zulime sur leurs vaisseaux, et, malgré la résistance de Ramire, qui les défend avec une valeur désespérée, il est vainqueur, et les fait tous prisonniers. Voilà les événements qui remplissent les quatre premiers actes : il n'est pas possible de prendre le moindre intérêt à cette espèce d'*imbroglio* tragique, ni même d'en démêler les ressorts. Ce qu'il y a de plus clair, c'est la ressemblance de situation entre Roxane, Atalide et Bajazet d'un côté, et de l'autre, Zulime, Atide et Ramire. L'auteur en convient dans sa préface, et il ajoute : *Pour comble de malheur*, *je n'avais point d'Acomat*. C'était sans doute une grande beauté de moins; mais le *comble du malheur*, c'est

que tous ses personnages sont dans une situation misérablement passive. On sait dès le premier acte que Ramire est l'époux d'Atide : ainsi nulle espérance pour Zulime, dont les sacrifices et les fautes en pure perte ne peuvent ni rien produire ni rien promettre de satisfaisant. Il restait à porter de l'intérêt sur Atide et Ramire ; mais la situation où le poëte les a mis n'en comporte aucun, ni pour leur personne, que rien ne relève à nos yeux, ni pour leur danger, puisqu'il n'y en a jamais de réel. L'un et l'autre intérêt se trouvent au contraire réunis dans *Bajazet :* Atalide et son amant sont continuellement sous le glaive de Roxane, et le caractère terrible que le poëte lui a donné nous fait trembler pour eux. De plus, Bajazet, l'héritier d'un grand empire, l'ami d'Acomat, et l'instrument d'une grande révolution, a du moins de quoi nous attacher à sa destinée; comme Atalide, prête à se sacrifier elle-même à tout moment aux intérêts et à la sûreté de celui qu'elle aime, a de quoi nous attacher à son amour. Mais qu'est-ce à nos yeux que l'esclave Ramire, qui a consenti, l'on ne sait comment, à fuir avec Zulime, étant déjà l'époux d'Atide? Que peut faire, que peut dire, que peut sacrifier cette Atide, qui est déjà mariée? Tantôt elle dit à son époux de fuir avec Zulime; mais on sent trop que cela n'est pas même proposable, puisqu'il serait le dernier des hommes, s'il abandonnait sa femme. Tantôt elle parle de se tuer, pour lui laisser la liberté d'en épouser une autre; mais ces sortes de menaces ne sont qu'une manière de parler, quand il n'y a nulle raison de les effectuer ; et où est le danger d'Atide et de Ramire? Il suffit d'entendre Zulime pour être entièrement rassuré sur leur vie : c'est le plus entier abandon de l'amour, de l'amitié, de la confiance. Elle éclate un moment contre l'ingratitude de Ramire ; mais elle ne dit pas un mot qui la fasse croire véritablement capable d'une vengeance cruelle et sanglante ; c'est même l'opposé de son caractère. Il s'ensuit que le héros de la pièce, Ramire, n'a autre chose à y faire qu'à s'occuper des moyens de se débarrasser d'une femme qui l'importune, et de s'enfuir avec la sienne. En bonne foi, est-ce là un canevas tragique? Est-il possible que Voltaire ait cru voir là une tragédie? Dira-t-on que le danger peut venir de Bénassar? Mais le père est encore moins effrayant que la fille ; c'est le meilleur des hommes ; il se jette aux pieds du ravisseur de Zulime, et l'assure qu'il sera trop heureux de la reprendre de ses mains. Ramire l'assure de son côté qu'il l'a toujours respectée : Zulime, dit-il,

. . . . est un objet sacré
Que mes profanes yeux n'ont point déshonoré.

Il faut le croire; mais c'est dire avec une élégance très-décente une chose bien étrange dans une tragédie. Remarquons, en passant, les convenances du genre : dans ce qu'on appelle le comique larmoyant, un père, un vieillard, redemandant sa fille à un séducteur, pourrait nous attendrir ; dans un personnage tragique, dans un souverain, cette démarche a quelque chose d'avilissant ; elle ressemble trop à l'humiliation et à la faiblesse.

Enfin, comment comprendre et expliquer le peu d'action qu'il y a dans cette pièce? Comment Bénassar croit-il qu'il ne dépend que de Ramire de lui rendre sa fille? Ramire est-il le maître de disposer d'elle? l'est-il de la forteresse? l'est-il des troupes de Zulime? Elle répète dix fois qu'elle seule commande dans la place, qu'elle seule dispose des portes, des soldats ; *que la porte de la mer ne s'ouvre qu'à sa voix.* Comment donc Ramire se charge-t-il de la remettre entre les mains de son père? Comment Zulime, de son côté, précipite-t-elle son départ avec Atide, tandis que Ramire est avec Bénassar, tandis qu'elle n'a nulle certitude que Ramire soit prêt à la suivre, Ramire qui est tout pour elle? En vérité, rien de plus extraordinaire que ces quatre personnages courant pendant toute la pièce les uns après les autres, Bénassar après sa fille, Zulime après son amant, Ramire après sa femme, sans qu'on puisse deviner comment ni pourquoi ; et, ce qu'il y a de pis, sans qu'aucun d'eux soit dans le plus petit danger. C'est sans contredit une des plus mauvaises intrigues qu'on ait jamais imaginées.

Après l'issue du combat qu'on apprend à la fin du quatrième acte, les ressentiments de Bénassar victorieux pourraient mettre au moins Ramire en péril, si le vieillard ne reconnaissait lui-même que Ramire a respecté ses jours au milieu de la mêlée, et lui a conservé une vie qu'il avait déjà défendue contre les Turcomans. Ainsi Bénassar, sauvé deux fois par Ramire, ne peut pas ordonner sa mort. Il prend un parti tout opposé, et conforme à la bonté de caractère qu'il a fait voir dans toute la pièce. Il lui offre la main de Zulime : alors Ramire est obligé d'avouer qu'il est l'époux d'Atide ; celle-ci tire un poignard, et veut s'en percer, pour rendre à Ramire la liberté de reconnaître l'amour et les bienfaits de Zulime. Ramire, comme on s'y attend bien, l'en empêche ; mais Zulime, à son tour, tire aussi son poignard et se frappe, et Ramire ne l'en empêche pas. Ce dénoûment n'a pas plus d'effet que le reste, parce que la mort d'un personnage qui n'a pas excité un grand intérêt ne saurait toucher le spectateur.

En général, la versification de cette pièce est extrêmement faible, souvent lâche, incorrecte, et négligée. Il semble que, les situations, les caractères, les mœurs manquant à l'auteur, il ait laissé sans aucun soin courir son style sur un sujet qui ne pouvait pas l'échauffer. Il y a dans le rôle de Zulime quelques traits de passion, quelques beaux vers, mais en très-petit nombre. A l'égard des fautes, elles s'offrent de tous côtés : c'est une raison pour n'en relever aucune, et je me hâte de quitter cette production si peu digne de Voltaire, et qu'on est bien étonné de trouver entre *Alzire* et *Mahomet*.

Mahomet est fait pour instruire tous les hommes, pour leur inspirer cette bienveillance mutuelle qui doit les rapprocher, encore quand leur croyance les divise. Il apprend à détester le fanatisme, qui une fois reçu dans une âme pure, mais égarée par un esprit crédule et une imagination ardente, donne à l'homme, pour le crime, toute l'énergie qu'il aurait eue pour la vertu, comme le poison cause des convulsions plus violentes aux tempéraments robustes, comme le délire frénétique de la fièvre est plus terrible dans un corps vigoureux.

C'est moins sous ce point de vue d'utilité générale que l'auteur semblait préférer cette tragédie à toutes celles qu'il avait faites, qu'à cause du dessein qu'il y cachait, et qu'on aperçut, de rendre le christianisme odieux. Je ferai voir ailleurs combien il s'était abusé dans ce projet; mais je n'examine ici que la pièce. Elle a d'assez grands défauts; mais les beautés de tout genre y prédominent tellement, elle est d'une telle force de conception morale et dramatique, que tous les connaisseurs s'accordent à la placer dans le premier rang des productions qui ont illustré la scène française. C'est une chose remarquable, que deux de nos plus étonnants chefs-d'œuvre dans la tragédie et dans la comédie, *Tartufe* et *Mahomet*, aient pour objet de démasquer l'hypocrisie, de faire voir tout le mal qu'elle peut faire, et d'en inspirer l'horreur. Molière l'a montrée telle qu'elle est dans la société; Voltaire l'a présentée jointe à la puissance et à la politique, les armes à la main, et les faisant passer dans celles du fanatisme. Un des plus beaux morceaux du *Tartufe* est celui où Molière fait l'éloge de la piété chrétienne, de la vraie dévotion, et la distingue de celle qui n'en a que le masque. Cela n'empêche pas que la pièce ne fût d'abord défendue, comme le fut de nos jours celle de *Mahomet*, parce que le zèle craignit les fausses interprétations. Mais, avec de fausses interprétations, on pourrait dénaturer tout, et l'autorité ne peut guère y avoir égard, sans avoir l'air de les adopter elle-même; ce qui est contraire à son but, et la compromet dans l'opinion. La vraie morale de la tragédie de *Mahomet*, c'est que tout homme qui commande un crime au nom de Dieu est à coup sûr un scélérat imposteur, puisque Dieu ne peut jamais commander un crime. Cette morale, qui ne saurait être dangereuse en elle-même, n'est raisonnablement susceptible d'aucune application à la religion révélée, puisqu'il n'y a jamais eu que les fausses religions qui aient commandé des crimes. Je crois bien que ce fut surtout le nom de l'auteur qui fit accuser ses intentions; mais ce sont les choses qu'il faut juger, et non pas les intentions : tant pis pour lui, s'il en avait de mauvaises dans *Mahomet*, lui qui, dans *Alzire*, venait de rendre un si éclatant hommage à la morale chrétienne. N'est-ce pas Voltaire qui avait fait dire à Zamore, quand Gusman lui pardonne :

> Quoi donc! les vrais chrétiens auraient tant de vertu!
> Ah! la loi qui t'oblige à cet effort suprême,
> Je commence à le croire, est la loi d'un Dieu même.

Certes, c'était une étrange et honteuse inconséquence de calomnier un moment après cette même loi qu'il appelle *la loi d'un Dieu*, et par la bouche d'un personnage qui, dans la situation où il parle, ne peut certainement qu'exprimer un sentiment qui doit alors être celui de la conscience de l'auteur et de tous les spectateurs. Je sais trop que, depuis, cette même inconséquence s'est clairement manifestée dans d'autres ouvrages du même auteur, et que, s'il le désavoua dans la préface de *Mahomet*, il s'en vanta depuis dans la société. Mais si l'auteur est tombé dans cette contradiction palpable et dans une foule d'autres du même genre, c'est un avantage de plus pour la vérité, d'avoir pour adversaires des hommes qui non-seulement n'ont jamais pu être d'accord entre eux sur quoi que ce soit, mais encore n'ont jamais pu s'accorder avec eux-mêmes.

Mahomet, représenté trois fois en 1741, d'abord ne produisit guère qu'un effet d'étonnement, et même en quelque sorte de consternation, sans doute à cause de la sombre et triste atrocité de la catastrophe. Il parut n'être entendu et senti qu'à la reprise de 1751, et son succès a toujours augmenté depuis que le grand acteur qui devinait Voltaire eut révélé toute la profondeur du rôle de Mahomet.

Les mêmes critiques qui ont reproché à l'auteur de *la Henriade* d'avoir fait de Jacques Clément ce qu'il était en effet, un homme crédule et trompé,

un fanatique de très-bonne foi, ont encore insisté bien plus sur ce reproche, quand il a peint dans le jeune Séide la vertu la plus pure conduite par un fol enthousiasme de religion jusqu'au plus exécrable des forfaits. Ils ont dit que Voltaire *s'était brisé deux fois au même écueil;* que c'était dans des âmes perverses, dans des scélérats, qu'il fallait peindre et rendre odieux l'abus de la religion. Oui, sans doute, dans l'hypocrite qui dicte le crime, mais non pas dans l'homme simple qui le commet. Il n'est pas bien étonnant en effet, qu'un scélérat abuse de ce qu'il y a de plus sacré; mais ce qui frappe de terreur, c'est qu'un jeune homme plein d'innocence, de candeur et d'honnêteté, soit capable d'un assassinat, parce que, élevé par un habile imposteur, il a été infecté dès ses premières années des poisons du fanatisme. Quand on entend ces vers de Séide,

> A tout ce qu'ils m'ont dit je n'ai rien à répondre.
> Un mot de Mahomet suffit pour me confondre;
> Mais, quand il m'accablait de cette sainte horreur,
> La persuasion n'a point rempli mon cœur;

et ceux-ci,

> ... Mon esprit confus ne conçoit point encore
> Comment ce Dieu si bon, ce père des humains,
> Pour un meurtre effroyable a réservé mes mains.
> . . . .
> Mais avec quel courroux, avec quelle tendresse
> Mahomet de mes sens accuse la faiblesse!
> Avec quelle grandeur et quelle autorité
> Sa voix vient d'endurcir ma sensibilité!

quel tableau plus effrayant et plus instructif que ce combat de la conscience contre la superstition! quel avertissement pour tous les hommes, et surtout pour ceux qui les gouvernent, d'être toujours en garde contre quiconque voudrait nous persuader que la religion ne peut jamais être autre chose que la sanction de cette morale universelle que Dieu a mise dans tous les cœurs! Quand Séide dit ailleurs,

> Si le ciel a parlé, j'obéirai sans doute,

tous les spectateurs lui crient du fond de leur âme: Non, le ciel n'a point *parlé* à Mahomet, puisque Mahomet t'ordonne un crime; mais il parle à ton cœur, puisque ton cœur te le défend. Quiconque ose parler aux hommes au nom de Dieu, et leur parle autrement que leur conscience, est un imposteur, et non pas un prophète. De quelque caractère qu'il soit revêtu, parût-il même faire des miracles, ne le crois pas; il ment à Dieu et aux hommes, puisqu'il ose démentir les principes de justice qui sont en nous, et que nous ne tenons pas de nous, mais de celui qui nous a créés, qui a créé notre intelligence, et l'a éclairée des lumières dont la source est dans son essence éternelle. Il est possible que des prestiges adroits abusent nos sens et notre ignorance; il ne l'est pas que les ordres du Très-Haut soient en contradiction avec la morale qu'il a gravée dans notre âme; il ne l'est pas qu'il désavoue par l'organe d'un mortel ce qu'il a écrit dans nos cœurs en caractères immortels; il ne l'est pas, en un mot, que le cri de la conscience ne soit pas la voix de Dieu.

Après avoir reconnu la justesse de ses vues dans le rôle de Séide, il faut suivre l'auteur dans les autres personnages de la pièce, et d'abord dans le principal, celui du prophète des musulmans. Des critiques, apparemment fort zélés pour la mémoire de ce fameux imposteur, se sont plaints avec amertume, et même avec indignation, qu'on lui fît commettre dans la tragédie des crimes dont l'histoire ne l'accuse point. C'est pousser loin le scrupule: n'était-il pas ambitieux et hypocrite? Avec ce double caractère, de quels crimes n'est-on pas capable? L'essentiel était qu'il n'en commît aucun qui ne fût nécessaire, que ses forfaits fussent médités par la politique et amenés par les conjectures, qu'il obéît à ses intérêts, et jamais à ses passions. Les passions conviennent à cette espèce de coupables sur qui doivent se porter la pitié des spectateurs et l'intérêt de la pièce: ici l'un et l'autre se réunissent sur Zopire et sur ses enfants. Les crimes de Mahomet devaient donc seulement être ennoblis par la grandeur de ses desseins et l'énergie de son caractère. Il fallait tempérer par l'admiration ce que l'horreur aurait eu de trop révoltant; c'était là ce que prescrivait l'entente du théâtre, et c'est ce que le poëte a supérieurement exécuté.

On lit avec tant de distraction, et l'on juge avec tant de légèreté, qu'on lui a cent fois reproché, soit dans la conversation, soit même par écrit, de supposer gratuitement que Mahomet avait élevé Séide, comme Atrée a élevé Plisthène, pour le réserver au parricide. A quoi bon, a-t-on dit, cette atrocité sans motif? Mais il n'y en a pas un mot dans la pièce. Cette atrocité convient au caractère d'Atrée; il hait, il est dominé par la haine; il ne respire que la vengeance. Mais Voltaire savait trop bien que jamais un homme qui n'aurait d'autres passions que son intérêt ne serait l'auteur et le chef d'une révolution opérée par la fourbe et par la force. La conduite de Mahomet est entièrement dirigée par les circonstances où il se trouve. Comment, en effet, et pourquoi aurait-il conçu de si loin ce projet si peu vraisemblable de faire périr le père par le fils? Quand il parvient, moitié par la terreur, moitié par la séduction, à être reçu dans la Mecque,

il ne songe pas même encore à rien attenter contre Zopire. Il se flatte de le gagner, et il en a les moyens : les deux enfants de Zopire sont entre ses mains, et c'est un puissant motif pour leur père à qui Mahomet propose de l'associer à son élévation, de lui rendre son fils et d'épouser sa fille. De telles offres sont séduisantes : Zopire s'y refuse, il se montre l'implacable ennemi de Mahomet; il est à craindre; il est le schérif de la Mecque, et le chef du sénat. La trêve a été conclue malgré lui; mais il travaille à la rompre, il est près d'en venir à bout : il faut donc le perdre. La force ouverte ne peut être ici mise en usage : Mahomet n'a près de lui qu'une suite peu nombreuse; et de plus, il ne veut pas se rendre odieux par un assassinat. Il lui faut un de ces crimes dont le principe soit caché aux hommes, et que la superstition et la crédulité puissent attribuer à la vengeance céleste. C'est précisément la situation des chefs de la Ligue, qui avaient besoin, contre Henri III, d'un assassin qui pût passer pour un martyr. Voici comment l'auteur développe ce mystère d'iniquité entre Mahomet et Omar :

Zopire périra.

OMAR.

Cette tête funeste,
En tombant à tes pieds fera fléchir le reste.
Mais ne perds point de temps.

MAHOMET.

Mais malgré mon courroux,
Je dois cacher la main qui va *lancer* les coups,
Et détourner de moi les soupçons du vulgaire.

OMAR.

Il est trop méprisable.

MAHOMET.

Il faut pourtant lui plaire,
Et j'ai besoin d'un bras qui, par ma voix conduit,
Soit seul chargé du meurtre, et m'en laisse le fruit.

OMAR.

Pour un tel attentat je réponds de Séide.

MAHOMET.

De lui?

OMAR.

C'est l'instrument d'un pareil homicide.
Otage de Zopire, il peut seul aujourd'hui
L'aborder en secret, et te venger de lui.
Tes autres favoris, zélés avec prudence,
Pour s'exposer à tout ont trop d'expérience;
Ils sont tous dans cet âge où la maturité
Fait tomber le bandeau de la crédulité.
Il faut un cœur plus simple, aveugle avec courage,
Un esprit amoureux de son propre esclavage.
La jeunesse est le temps de ces illusions :
Séide est tout en proie aux superstitions;
C'est un lion docile à la voix qui le guide.

Tels sont les conseils d'Omar, que les circonstances ne rendent que trop plausibles pour Mahomet. Il est certain que nul ne peut plus facilement que Séide exécuter ce meurtre, et n'est plus propre à remplir toutes les vues de son abominable maître : celui-ci hésite d'abord, et se détermine bientôt. On peut juger maintenant entre Voltaire et ses critiques; on peut décider s'il est vrai que Mahomet commande un parricide inutile.

Non, Voltaire n'a point ici poussé l'horreur trop loin : il l'a même sagement restreinte. Il a cru devoir adoucir le tableau du fanatisme : s'il l'eût montré tel que l'histoire nous l'a plus d'une fois présenté, on ne l'aurait pas supporté sur la scène. Séide, du moins, ne sait pas que Zopire est son père, et quand il l'apprend, il déteste son crime, et ne supporte la vie que dans l'espoir de se venger du monstre qui l'a trompé. Mais dans l'histoire des guerres civiles, excitées sous le prétexte de la religion, il n'est pas sans exemple que des fils se soient armés contre leurs pères, et des pères contre leurs fils.

Une des scènes où Voltaire a le mieux développé le caractère de Mahomet, ses vastes desseins, et sa profonde politique, c'est la conversation entre lui et Zopire; et plus elle est admirée des connaisseurs, plus elle a fait déraisonner les critiques. Ils ont avancé que Mahomet ne pouvait, sans une imprudence inexcusable, s'ouvrir ainsi tout entier devant un ennemi; mais ils se sont bien gardés de dire un mot des motifs péremptoires qui le justifient pleinement, et je les ai déjà indiqués. Oui, sans doute, si la conduite de Mahomet n'était pas conforme à toutes les probabilités morales et politiques, le magnifique tableau qu'il expose aux yeux de Zopire ne serait qu'une jactance indiscrète, et les détails sublimes ne seraient qu'une faute brillante : mais, je l'ai fait remarquer plus d'une fois, ce ne sont pas là de ces fautes que commet un grand maître, et Racine et Voltaire n'y sont jamais tombés. Ce dernier a souvent plié les incidents à ses combinaisons dramatiques, mais jamais la vérité des caractères : ces sortes de méprises sont trop graves et trop dangereuses. Mahomet manifeste toute l'étendue de ses projets et de ses espérances à Zopire, d'abord parce qu'il a de quoi lui en imposer, et ensuite parce qu'après l'avoir ébloui il a de quoi le subjuguer par le plus puissant de tous les liens, par celui de la nature. Il est le maître de la destinée de deux enfants que Zopire croit avoir perdus; il lui montre l'alternative de les recouvrer ou de les perdre pour jamais. Zopire préfère à tout ses principes et sa patrie; mais Mahomet devait-il s'y attendre? Tous deux font ce qu'ils doivent faire, et cette scène mérite les plus grands éloges sous ce double rapport : l'ambition y étale tout ce qu'elle a de plus grand, et toute cette grandeur échoue contre le devoir et la vertu. C'est à la fin de cette entrevue que l'avantage, balancé jusque-là, comme il devait l'être pour l'effet théâtral, entre Mahomet et Zopire, demeure tout entier à ce dernier, comme il le fallait pour l'effet moral; et

que l'homme droit et incorruptible, le citoyen intègre et courageux, l'emporte sur le politique oppresseur et le conquérant coupable. Enfin, ce qui achève d'enlever l'admiration, c'est le dialogue toujours adapté aux caractères, et à la progression de la scène : nombreux et plein, quand chacun des deux déploie diversement son âme et ses principes; serré et pressant, quand il faut en venir au dernier résultat. Le langage de l'un est imposant, menaçant, superbe : c'est le crime, joint au génie, qui cherche à se rehausser par de grands intérêts. Le langage de l'autre est simple, ferme et animé : c'est la vérité qui repousse les prestiges, c'est l'indignation d'une âme vertueuse.

ZOPIRE.
Quel droit as-tu reçu d'enseigner, de prédire,
De porter l'encensoir, et d'affecter l'empire?
MAHOMET.
Le droit qu'un esprit vaste et ferme en ses desseins
A sur l'esprit grossier des vulgaires humains.

C'est la meilleure réponse de l'ambition; mais observons qu'elle ne saurait se passer de succès, et que la vertu n'en a pas besoin. Chacun de ces monstres que nous avons vus monter trop tard sur l'échafaud où avaient péri leurs victimes (et que d'ailleurs je ne prétends comparer à Mahomet qu'en qualité de scélérats) devait alors se dire au fond du cœur : Ma folle ambition m'a bien trompé. Mais un Malesherbes sur le même échafaud pouvait encore se dire en regardant le ciel : Jai pris le meilleur parti; j'ai fait mon devoir.

ZOPIRE.
Va vanter l'imposture à Médine où tu règnes,
Où tes maîtres séduits marchent sous tes enseignes,
Où tu vois tes égaux à tes pieds abattus.
MAHOMET.
Des égaux! Dès longtemps Mahomet n'en a plus :
Je fais trembler la Mecque, et je règne à Médine.
Crois-moi, reçois la paix, si tu crains ta ruine.
ZOPIRE.
La paix est dans ta bouche, et ton cœur en est loin.
Penses-tu me tromper?
MAHOMET.
Je n'en ai pas besoin :
C'est le faible qui trompe, et le puissant commande.
Demain j'ordonnerai ce que je te demande;
Demain je puis te voir à mon joug asservi :
Aujourd'hui Mahomet veut être ton ami.
ZOPIRE.
Nous, amis! nous! cruel! Ah! quel nouveau prestige!
Connais tu quelque dieu qui fasse un tel prodige?
MAHOMET.
J'en connais un puissant, et toujours écouté,
Qui te parle avec moi.
ZOPIRE.
Qui?
MAHOMET.
La nécessité,
Ton intérêt.
ZOPIRE.
Avant qu'un tel nœud nous rassemble,
Les enfers et les cieux seront unis ensemble.
L'intérêt est ton dieu, le mien est l'équité :
Entre ces ennemis il n'est point de traité.
Quel serait le ciment, réponds-moi, si tu l'oses,
De l'horrible amitié qu'ici tu me proposes?
Réponds : Est-ce ton fils que mon bras te ravit?
Est-ce le sang des miens que ta main répandit?
MAHOMET.
Oui, ce sont tes fils même; oui : connais un mystère
Dont seul dans l'univers je suis dépositaire.
Tu pleures tes enfants; ils respirent tous deux.

Avec quel art cette transition naturelle, fondue dans un dialogue contrasté, amène la proposition qui est le principal objet de la scène!

ZOPIRE.
Ils vivraient! Qu'as-tu dit? O ciel! ô jour heureux!
Ils vivraient! C'est de toi qu'il faut que je l'apprenne!
MAHOMET.
Élevés dans mon camp, tous deux sont dans ma chaîne.
ZOPIRE.
Mes enfants dans tes fers! Ils pourraient te servir!
MAHOMET.
Mes bienfaisantes mains ont daigné les nourrir.
ZOPIRE.
Quoi! tu n'as point sur eux étendu ta colère!
MAHOMET.
Je ne les punis point des fautes de leur père.
ZOPIRE.
Achève, éclaircis-moi, parle : quel est leur sort?
MAHOMET.
Je tiens entre mes mains et leur vie et leur mort.
Tu n'as qu'à dire un mot, et je t'en fais l'arbitre.
ZOPIRE.
Moi, je puis les sauver! A quel prix? à quel titre?
Faut-il donner mon sang? faut-il porter leurs fers?
MAHOMET.
Non, mais il faut m'aider à tromper l'univers.
Il faut rendre la Mecque, abandonner ton temple;
De la crédulité donner à tous l'exemple;
Annoncer l'Alcoran aux peuples effrayés;
Me servir en prophète, et tomber à mes pieds :
Je te rendrai ton fils, et je serai ton gendre.
ZOPIRE.
Mahomet, je suis père, et je porte un cœur tendre.
Après quinze ans d'ennuis, retrouver mes enfants,
Les revoir et mourir dans leurs embrassements,
C'est le premier des biens pour mon âme attendrie.
Mais s'il faut à ton culte asservir ma patrie,
Ou de ma propre main les immoler tous deux,
Connais-moi, Mahomet, mon choix n'est pas douteux.
Adieu.

Cette scène d'un genre et d'un ton si neuf, ce dialogue semé de traits sublimes, est du nombre de ces beautés originales dont le génie de Voltaire aurait étonné celui de Racine. Elle était d'autant plus difficile à faire, qu'elle offrait à peu près la même situation et le même contraste qu'une très-belle scène du premier acte entre Zopire et Omar. Il fallait donc que le poëte eût assez de ressources pour ne pas se ressembler, et assez de force pour se surpasser. Il fallait que la grandeur de Mahomet ne fût pas celle d'Omar, et qu'elle fut très-supérieure. C'est à ces sortes d'épreuves que l'on reconnaît le grand talent. Omar aussi est imposant; mais il y a entre Mahomet et lui la différence qui doit se trouver entre le disciple et le maître : on l'aperçoit dès qu'on les a entendus tous les deux. L'un a de la jactance et

du faste; il étale de brillants lieux communs; il prodigue les maximes de morale : on voit que sa grandeur est empruntée, qu'il est fier d'être le ministre de Mahomet, et qu'il répète la leçon qu'il a apprise :

Je veux te pardonner.
Le prophète d'un Dieu, par pitié pour ton âge,
Pour tes malheurs passés, surtout pour ton courage,
Te présente une main qui pourrait t'écraser,
Et j'apporte la paix qu'il daigne proposer.

Et quand Zopire lui rappelle la basse origine de Mahomet, il répond :

A tes viles grandeurs ton âme accoutumée
Juge ainsi du mérite, et pèse les humains
Au poids que la fortune avait mis dans tes mains.
Ne sais-tu pas encore, homme faible et superbe,
Que l'insecte insensible, enseveli sous l'herbe,
Et l'aigle impérieux qui plane au haut du ciel,
Rentrent dans le néant aux yeux de l'Éternel?
Les mortels sont égaux : ce n'est point la naissance,
C'est la seule vertu qui fait leur différence.
Il est de ces esprits favorisés des cieux,
Qui sont tout par eux-même, et rien par leurs aïeux.
Tel est l'homme en un mot que j'ai choisi pour maître:
Lui seul dans l'univers a mérité de l'être.
Tout mortel à sa loi doit un jour obéir;
Et j'ai donné l'exemple aux siècles à venir.

Ce langage a de la pompe et de l'éclat; mais Mahomet, dès les premiers mots, est bien au-dessus :

Si j'avais à répondre à d'autres qu'à Zopire,
Je ne ferais parler que le dieu qui m'inspire :
Le glaive et l'Alcoran, dans mes sanglantes mains,
Imposeraient silence au reste des humains;
Ma voix ferait sur eux les effets du tonnerre,
Et je verrais leurs fronts attachés à la terre.
Mais je te parle en homme, et sans rien déguiser :
Je me sens assez grand pour ne pas t'abuser.
Vois quel est Mahomet. Nous sommes seuls, écoute :
Je suis ambitieux, tout homme l'est sans doute;
Mais jamais roi, pontife, ou chef, ou citoyen,
Ne conçut un projet aussi grand que le mien.

Ne craignant point de se faire voir tel qu'il est, et se justifiant autant qu'il est possible par la hauteur de ses pensées, il montre au premier coup d'œil l'homme extraordinaire; et, quand il a détaillé son plan, l'imagination subjuguée ne peut lui refuser un tribut d'admiration. Mais lorsque ensuite on voit les moyens affreux dont il a besoin pour remplir les projets de son ambition, il n'y a personne qui, en écoutant sa conscience, ne préférât les vertus et les malheurs de Zopire aux crimes heureux de Mahomet. Ainsi l'auteur remplit à la fois l'objet de la scène et celui de la morale. La perspective théâtrale est pour Mahomet; le sentiment de la justice est pour Zopire.

Rousseau, dans sa *Lettre sur les spectacles*, a fait un très-bel éloge de cette fameuse scène, et je suis sûr qu'on me saura gré de le rapporter.

« *Cette scène* est conduite avec tant d'art, que Mahomet, sans se démentir, sans rien perdre de la supériorité qui lui est propre, est pourtant *éclipsé* [1] par le simple bon sens et l'intrépide vertu de Zopire. Il fallait un auteur qui sentît bien sa force pour oser mettre vis-à-vis l'un de l'autre deux pareils interlocuteurs. Je n'ai jamais ouï faire de cette scène en particulier tout l'éloge dont elle me paraît digne; mais je n'en connais pas une au théâtre français où la main d'un grand maître soit plus sensiblement empreinte, et où le sacré caractère de la vertu l'emporte plus sensiblement sur l'élévation du génie. »

Plus ce jugement est motivé et réfléchi, plus il est singulier que Rousseau, dans le même endroit, se soit évidemment mépris sur un autre rôle de cette même tragédie, qui paraît avoir attiré son attention. Il s'accuse *d'avoir trouvé d'abord plus de chaleur et d'élévation* dans la scène d'Omar avec Zopire que dans celle de Zopire avec Mahomet : il prenait *cela pour un défaut;* mais *en y pensant mieux,* il a bien *changé d'opinion. Omar,* dit-il, *est emporté par son fanatisme; mais Mahomet n'est pas fanatique : c'est un fourbe.* Ici Rousseau se trompe en tout : Omar n'est pas plus *fanatique* que Mahomet; il est tout aussi *fourbe* que lui; il est dans la confidence intime de tous les artifices, de toute l'hypocrisie de son maître, et son rôle entier en est la preuve. Sans perdre de temps à citer ce qui est connu, je n'ai besoin que de vous rappeler, messieurs, les vers d'Omar, que j'ai rapportés ci-dessus, où il conseille à Mahomet de choisir Séide pour se défaire de Zopire. Il y a plus : avec un peu de réflexion, Rousseau aurait compris que Mahomet ne pouvait pas avoir un *fanatique* pour confident. Comment pourrait-il développer la noire profondeur de sa politique, si ce n'est avec un homme qui est dans son secret, qui est son complice, et non pas sa dupe? Il parle en prophète à Séide, à Palmire, à tous les chefs de son parti; mais c'est à Omar qu'il dit en finissant la pièce :

Mon empire est détruit, si l'homme est reconnu.

Cette méprise et celles que j'ai relevées ailleurs sur *le Misanthrope*, et beaucoup d'autres de la même espèce, prouvent que Rousseau sortait de la sphère de ses connaissances quand il parlait de l'art dramatique, dont il n'avait aucune idée.

Quant à la manière dont il expose sa première opinion et les motifs qui l'en ont fait revenir, il y a du vrai et du faux. Omar *a plus de chaleur* en parlant à Zopire : oui, parce qu'il s'exprime en enthousiaste; mais cet enthousiasme est factice, et c'est ce que Rousseau n'a pas aperçu. Mahomet a cette même *chaleur*, et la porte encore plus loin quand il joue l'inspiré pour commander un meurtre à Séide de la part de Dieu. Ce morceau est un de ceux qu'on applaudit le plus au théâtre, et on ne l'admire pas

[1] *Éclipsé* est trop fort : il est vaincu.

moins à la lecture. Jamais la fourbe et l'hypocrisie n'ont été plus adroites ni plus éloquentes. Le poëte a senti qu'il faut à un prédicateur de fanatisme tout le feu de l'imagination pour enflammer celle des autres, qu'il faut affecter le langage d'une tête exaltée pour tourner une tête faible.

Je ne crois pas qu'Omar ait *plus d'élévation* que Mahomet; il est, comme je l'ai dit, plus magnifiquement sentencieux, parce qu'il veut éblouir; et Rousseau lui-même reconnaît que Mahomet doit être *moins brillant, par cela même qu'il est plus grand, et qu'il sait mieux discerner les hommes.* Cette différence est bien démêlée : mais si Mahomet *est plus grand*, comment Omar aurait-il *plus d'élévation?* Rousseau se contredit, parce qu'il veut expliquer les effets dont il n'a pas vu la cause. Dans le fait l'*élévation* du style, comme celle des idées, est au plus haut degré dans le plan de révolution que Mahomet expose à Zopire; et ces deux vers seuls,

> Il faut un nouveau culte, il faut de nouveaux fers,
> Il faut un nouveau dieu pour l'aveugle univers...

sont bien d'une autre hauteur que toute la vieille morale d'Omar sur l'égalité primitive de tous les hommes aux yeux de l'Éternel, morale d'ailleurs aussi mal appliquée chez lui en théorie qu'elle l'a été chez nous en pratique; ce qui est bien autrement insensé. Je ne vois qu'un reproche à faire à l'auteur sur le rôle de Mahomet; c'est de l'avoir fait amoureux. Cet amour a beaucoup d'inconvénients et aucun avantage. D'abord il ne produit rien dans la pièce; il n'influe pas même sur le choix que Mahomet fait de Séide : de plus grands intérêts que celui d'une rivalité d'amour déterminent et doivent déterminer un homme tel que lui à se servir de ce jeune prosélyte pour un crime secret, et à le perdre ensuite. On peut croire que le seul motif de l'auteur était de faire de cet amour une sorte de punition pour Mahomet, qui n'en éprouve point d'autre. Il dit au troisième acte, après la scène avec Palmire :

> Quoi! sa naïveté, confondant ma fureur,
> Enfonce innocemment le poignard dans mon cœur!

Il dit au cinquième, quand Palmire s'est tuée :

> Je me vois arracher le seul prix de mon crime...
> Vainqueur et tout-puissant, c'est moi qui suis puni.

C'est une espèce de satisfaction que le poëte veut donner au spectateur; mais elle est trop illusoire. Il y a des caractères pour qui l'amour ne peut être ni un bonheur ni un malheur bien réel, et Mahomet est de ce nombre, du moins tel qu'il s'est montré dans la pièce. On ne saurait supposer que l'amour tienne une grande place dans une âme occupée de tant d'intérêts si différents, et noircie de tant de projets atroces. Il nous dit au second acte :

> Tu sais assez quel sentiment vainqueur,
> Parmi mes passions règne au fond de mon cœur.
> Chargé du soin du monde, environné d'alarmes,
> Je porte l'encensoir, et le sceptre, et les armes.
> Ma vie est un combat, et ma frugalité
> Asservit la nature à mon austérité.
> J'ai banni loin de moi cette liqueur traîtresse
> Qui nourrit des humains la brutale mollesse.
> Dans des sables brûlants, sur des rochers déserts,
> Je supporte avec toi l'inclémence des airs.
> L'amour seul me console : il est ma récompense,
> L'objet de mes travaux, l'idole que j'encense,
> Le dieu de Mahomet; et cette passion
> Est égale aux fureurs de mon ambition.

Il a beau dire, je n'en crois pas un mot. Quoi! *l'amour est l'objet de ses travaux!* C'est pour *l'amour* qu'il veut *changer la face du monde!* Quelle idée! César aimait, je crois, les femmes autant qu'un autre, et certainement jamais elles n'ont été l'*objet de ses travaux.* On ne voit pas même qu'elles lui aient jamais fait commettre une faute; et la plus belle, la plus séduisante de toutes les femmes de son temps, Cléopâtre, qui n'était déjà plus jeune lorsque Antoine fit tant d'extravagances pour elle; Cléopâtre, dans tout l'éclat de sa jeunesse et de sa beauté, ne put retenir César auprès d'elle. Cette passion dont parle ici Mahomet ne peut être autre chose que l'amour asiatique, l'amour tel qu'il est dans son harem; et celui-là qui peut corrompre et efféminer le vulgaire des despotes, ne saurait mener bien loin un politique, un conquérant, un législateur. Un vers qui suit ceux que je viens de citer les dément tous, et révèle le caractère de Mahomet :

> *Je préfère* en secret Palmire à mes épouses.

Assurément cette *préférence* ne peut pas le tourmenter beaucoup : tout ce qu'on en peut conclure, c'est que Palmire était peut-être plus jeune et plus jolie. Ainsi quand il la perd, ce n'est tout au plus qu'une odalisque de moins; et l'on sait qu'un prophète conquérant ne manque pas de jeunes favorites.

D'ailleurs, on n'aime point que Mahomet, après cette entrée pompeuse annoncée avec tant d'éclat, commence par nous entretenir de son goût pour une jeune fille innocente; ce n'est pas là ce qu'on attend de lui. Ce goût peut être fort naturel, et pourrait, dans une autre espèce d'ouvrage, avoir beaucoup de vérité; mais ce n'est pas de la vérité tragique. Au reste, si cet amour n'est bien placé, ni comme moyen, ni comme effet, le poëte l'a traité avec assez d'art pour le faire supporter. Mahomet n'en parle pas même à Palmire, et lorsqu'au quatrième acte il lui fait entendre qu'elle peut aspirer au rang de son épouse, il ne s'explique point en amant, mais en maître qui veut bien honorer son esclave.

Ce langage était le seul convenable; tout autre aurait trop abaissé Mahomet : et c'est ainsi que le goût sert à couvrir dans l'exécution ce qui est défectueux dans le plan. Mais ce qui est bien plus louable, ce qui est d'un art profond, c'est que Mahomet, dans l'instant même où il paraît le plus blessé de l'aveu que lui fait Palmire de son amour pour Séide, non-seulement étouffe et cache son dépit, mais prend surle-champ son parti en homme qui sait profiter de tout, et se sert de cet amour de Palmire pour encourager Séide au meurtre qu'il va lui commander. On reconnaît là Mahomet tout entier.

L'inceste était pour nous le prix du parricide!

dit Palmire au quatrième acte, lorsqu'elle est détrompée. Ce vers contient toute l'intrigue de la pièce; et le nœud de cette intrigue abominable était digne d'être formé dans l'âme de Mahomet.

Qu'on juge, sur cet exposé fidèle, de la prétendue ressemblance de Mahomet avec Atrée, qui égorge Plisthène et fait boire son sang à Thyeste. Quelle distance d'une atrocité froide et gratuite empruntée de la Fable, à la combinaison d'un plan comme celui de Mahomet, que Voltaire ne doit qu'à lui!

Le comble de l'art, c'est de combiner le dernier degré d'horreur que la tragédie puisse comporter avec l'intérêt qu'elle doit produire, de soulager le cœur après l'avoir déchiré, de faire succéder les larmes de l'attendrissement à l'épouvante et à la douleur; et Voltaire est parvenu, dans le quatrième acte de *Mahomet,* à ce degré au delà duquel il n'y a rien. Comment retracer ici ce tableau qui ne peut être supporté que dans l'optique de la scène? Il est horrible à la réflexion, il ne montre qu'un malheureux vieillard, un père égorgé par son fils, et venant expirer dans les bras de ses deux enfants, dont l'un a porté les coups, et dont l'autre les a conduits. Notre imagination ne nous présenterait que le sang de Zopire, et nous ne pouvons pas voir ici les larmes amères de Séide et de Palmire dans les remords et le désespoir, et les larmes plus douces, ces larmes paternelles de Zopire retrouvant ses deux enfants et jouissant de leur repentir jusque dans le sein de la mort. Le théâtre peut seul mêler toutes ces impressions différentes, et les tempérer l'une par l'autre. Qu'il nous suffise de reconnaître pour la gloire du poëte, que l'énergie du style est égale à la force de la situation : c'est le plus grand éloge possible. Chaque vers a été fait pour la scène : les combats de Séide avant le crime; l'innocente cruauté de Palmire qui l'y encourage malgré elle, comme il le commet malgré lui; le récit affreux qu'il en fait; son délire effrayant; les détails du meurtre; tout est d'une beauté qui fait frémir. On admire avec effroi cet art vraiment infernal que Mahomet emploie à régler toutes les circonstances de l'assassinat, comme celles d'un acte religieux :

De ce grand sacrifice ainsi l'ordre est réglé :
Il le faut de ma main traîner sur la poussière,
De trois coups dans le sein lui ravir la lumière,
Renverser dans son sang cet autel dispersé.

Le monstre ne s'en est pas rapporté à l'aveugle fureur du meurtrier; il a voulu mesurer les coups comme ceux d'un sacrificateur; il a voulu qu'il eût toujours le ciel présent à la pensée en commettant un crime digne de l'enfer : c'est le sublime de la scélératesse hypocrite.

Le cœur est brisé quand Séide rentre sur la scène, les mains sanglantes, l'œil égaré, les genoux tremblants, demandant où est Palmire, qui est devant lui, et qui lui parle. Elle s'écrie :

. . . Qu'as-tu fait?

SÉIDE.

Moi? Je viens d'obéir....

C'était le mot nécessaire, le mot unique, celui que Séide doit prononcer, parce que c'est le seul qui l'excuse à ses propres yeux et aux yeux du spectateur. L'infortuné n'a porté qu'un seul coup.

J'ai voulu redoubler : ce vieillard vénérable
A jeté dans mes bras un cri si lamentable!...

Ce cri, qui va jusqu'au fond de notre cœur, qui nous poursuit comme il poursuit Séide, est un des plus douloureux que la tragédie ait fait entendre sur la scène; et voici un regard de Zopire qui ne l'est pas moins :

Ah! si tu l'avais vu, le poignard dans le sein,
S'attendrir à l'aspect de son lâche assassin!
Je fuyais : croirais-tu que sa voix affaiblie,
Pour m'appeler encore, a ranimé sa vie?
Il retirait ce fer de ses flancs malheureux;
Hélas! il m'observait d'un regard douloureux.
Cher Séide! a-t-il dit, infortuné Séide!

Quel vers! quelle peinture! Non, jamais l'imagination dramatique ne peut aller plus loin; et cette horreur ne passe point le but, parce que la pitié s'y mêle, parce que les pleurs coulent avec le sang, parce qu'il est impossible de ne pas plaindre Séide en détestant son forfait, enfin parce que le pathétique est au comble à ce vers :

Frappez vos assassins.... J'embrasse mes enfants.

Il n'existe au théâtre qu'une situation qu'on puisse comparer à celle-là, celle du cinquième acte de *Rodogune*. La combinaison en est encore plus forte, il est vrai; mais aussi les ressorts en sont forcés. La terreur est égale, mais le pathétique est bien moindre; et la raison en est simple. Dans *Rodogune,* c'est le crime qui est puni; ici c'est la nature et la

vertu qui sont immolées, sans qu'on puisse avoir moins de compassion pour l'assassin que pour les victimes. Le fanatisme seul pouvait donner ce résultat; et c'en est assez pour apprécier la conception de cet ouvrage, qui est également forte pour l'objet moral et pour l'effet dramatique.

Il est vrai que, si l'ensemble appartient à Voltaire, cet acte est imité en partie d'un drame anglais qui certainement lui en a donné l'idée, comme *Othello* lui avait donné celle de *Zaïre*, comme le spectre d'Hamlet lui donna celle de *Sémiramis*. La situation de Zopire embrassant son fils dans son meurtrier, et lui pardonnant sa mort, est celle de l'oncle du jeune Barnewelt, dans la pièce de Lillo, intitulée *le Marchand de Londres*. On doit même convenir que la scène anglaise, dans la proportion du genre, n'est guère inférieure, pour l'exécution, à celle du poëte français. Mais il faut avouer que Voltaire, en revendiquant ces sortes de crimes pour la tragédie, qui seule peut les relever, les a remis à leur véritable place.

Après le prodigieux effet de ce quatrième acte, on doit s'attendre que l'auteur ne peut que baisser dans le cinquième. Ce dernier laissait peu de matière, tous les grands nœuds de l'intrigue sont coupés. Le crime est consommé, Mahomet démasqué. On ne peut plus attendre que la punition du scélérat, et le choix du sujet la rendait impossible : l'histoire de Mahomet était trop connue pour qu'il fût permis de le démentir. Ce n'est pas ici l'heureuse progression que nous avons remarquée dans le cinquième acte d'*Alzire*, dans celui d'*Adélaïde*, et surtout dans celui de *Zaïre*. Bien des sujets ne comportent pas cette progression, qui en elle-même est une perfection plutôt qu'une loi. Mais d'ailleurs le dénoûment est défectueux ici par d'autres endroits et surtout par le moyen qu'a imaginé l'auteur pour assurer l'impunité et le triomphe de Mahomet. Il est d'abord dans le plus pressant danger; il n'a autour de lui qu'un petit nombre de ses chefs; Omar vient lui dire que tout est découvert, que le peuple est soulevé et furieux :

> On déteste ton dieu, tes prophètes, ta loi.
> Ceux mêmes qui devaient dans la Mecque alarmée
> Faire ouvrir cette nuit la porte à ton armée,
> De la fureur commune *avec zèle* enivrés,
> Viennent lever sur toi leurs bras désespérés :
> On n'entend que les cris de mort et de vengeance.

Quelle ressource peut-il donc lui rester? Le poëte a cru en trouver une dans le poison qu'Omar a fait prendre à Séide, et qui agit à l'instant où il accourt à la tête de tout le peuple pour frapper Mahomet. Mais outre qu'il est bien difficile de se prêter à cette précision instantanée qui montre trop le besoin qu'a l'auteur de retenir le bras de Séide, cette supposition même suffit-elle pour rendre vraisemblable la révolution qui sauve Mahomet? Tout ce peuple qu'on a peint transporté de rage, qui sent sa force, et qui n'est plus dupe de l'imposteur, doit-il être frappé d'immobilité parce que Séide ressent les atteintes d'un mal subit? Après ce qu'on sait du meurtre de Zopire, est-il si difficile de deviner le poison? Doit-on écouter Mahomet si tranquillement, surtout quand Palmire crie que son frère est empoisonné? Voltaire a voulu jusqu'au bout soutenir l'ascendant du faux prophète, et cette intention était bonne; mais je crois qu'il devait et qu'il pouvait trouver de meilleurs moyens.

Les remords de Mahomet lui ont fourni de très-beaux vers :

> Il est donc des remords!

est un hémistiche sublime. Mais Mahomet en a-t-il véritablement? Les siens sont-ils autre chose que le regret de voir mourir Palmire, et sa proie lui échapper? Un coupable qui reviendrait d'un long endurcissement, et qui prononcerait du fond du cœur, *il est donc des remords!* en retrouvant à la fois un Dieu et sa conscience, pourrait faire sur nous beaucoup d'impression. Les remords de Mahomet en font peu, parce qu'on n'y croit pas, parce que les hypocrites n'en ont point, parce que, de tous les méchants, ce sont ceux qui savent le mieux ce qu'ils font quand ils font du mal; enfin, parce qu'après ce retour passager sur lui-même il revient aussitôt à son caractère. Cependant on est bien aise de voir un scélérat de cette trempe reconnaître en secret le Dieu dont il se joue devant les hommes, de le voir au moins tourmenté un moment de cette idée et de sa conscience; et s'il n'en résulte pas d'effet dramatique, on en remporte au moins une satisfaction morale qui contribue à faire supporter ce dénoûment.

L'invraisemblance de ce cinquième acte est la plus forte qu'il y ait dans la pièce, mais n'est pas à beaucoup près la seule; on en a observé plusieurs autres qu'on ne peut guère justifier. Puisque Séide est en otage auprès de Zopire, et par conséquent en son pouvoir, du moins jusqu'au moment où la trêve finira, pourquoi Zopire lui laisse-t-il la dangereuse liberté de voir sans cesse Mahomet? pourquoi, dans la scène du troisième acte, après lui avoir dit,

> Otage infortuné que le sort m'a remis,

le presse-t-il de se dérober au danger qu'il peut courir quand la trêve sera rompue? pourquoi lui dit-il,

> Souffre que ma maison soit ton asile unique.
> . . . .
> Remets-toi dans mes mains...

Mais Séide n'y est-il pas? ne doit-il pas y être? Il est beau qu'il veuille sauver Séide dans le temps même que Séide médite de l'assassiner, et cela produit une scène touchante et une situation théâtrale; mais il fallait la mieux fonder. Ne pouvait-on pas supposer que, Mahomet une fois reçu dans la Mecque, les otages donnés de part et d'autre, tandis qu'on traitait avec Omar, étaient redevenus libres? Alors, pour rapprocher Séide de Zopire, il eût suffi de l'inclination naturelle que le vieillard ressent pour lui. Mais puisque Séide n'est près de lui qu'en qualité d'otage, pourquoi Mahomet lui dit-il au second acte,

> Vous, suivez mes guerriers....

pourquoi Omar lui dit-il au troisième, en présence même de Zopire,

> Traître, que faites-vous? Mahomet vous attend...

et l'emmène-t-il avec lui malgré le vieillard qui voudrait le retenir? Zopire ne doit-il pas s'y opposer, et réclamer les droits qu'il a sur son otage? il en a encore bien plus sur Palmire, qui est sa prisonnière. Pourquoi permet-il qu'elle voie Mahomet, pour lequel il a tant d'horreur? En général, Voltaire néglige trop souvent d'établir les raisons que doivent avoir les personnages pour être ensemble : c'est une des premières règles de l'art, une de celles qui constituent la vraisemblance. Racine ne l'a jamais violée, et Corneille très-rarement.

On a demandé aussi pourquoi Mahomet, qui est jaloux de Séide, ne dit pas à Palmire qu'elle est sa sœur. On peut répondre qu'il a des raisons pour garder ce secret, qui peut lui être utile; mais il devrait les dire : le poëte doit prévenir toutes les questions. Il s'en présente une ici à laquelle on ne voit point de réponse; au troisième acte, Palmire dit à Mahomet, quand il la réprimande sur le penchant qu'elle a pour Séide :

> Eh! quoi! n'avez-vous pas daigné, dans ce lieu même,
> Vous rendre à mes souhaits et consentir qu'il m'aime?

Quand donc Mahomet y a-t-il *consenti?* il n'y paraissait pas disposé au second acte, et depuis ce moment il n'a point vu Palmire.

A l'égard du style, il est ici ce qu'il est toujours dans les grands écrivains; il prend le caractère du sujet. Il était brillant et riche dans *Alzire*, plein de de charme et de sensibilité dans *Zaïre*, il est nerveux et d'expression et de pensée dans *Mahomet :* mais on y rencontre encore de temps en temps l'incorrection, la négligence, les termes impropres, et le mauvais emploi des figures.

J'observerai, en finissant, que Voltaire, qui avait peint dans la tragédie d'*Alzire* le plus sublime effort de l'esprit religieux quand il n'est que la perfection de la morale naturelle, a peint dans la tragédie de *Mahomet* le plus exécrable abus de ce même esprit quand il est dénaturé au point d'être l'opposé de cette même morale. Ces deux idées sont également philosophiques; c'est enseigner ce qu'il faut faire et ce qu'il faut éviter : si l'auteur n'avait pas eu d'autre dessein, il ne mériterait que des éloges.

Une petite anecdote relative à cet ouvrage peut faire connaître jusqu'où va l'aveuglement des préventions personnelles. Le chansonnier Collé, qui ne pouvait pas souffrir Voltaire, fit courir le couplet suivant, lors de la reprise de *Mahomet :*

> Ce Mahomet que l'on fête,
> Avec force écrit,
> Mais qui n'a ni pieds ni tête,
> Corneille en eût dit :
> C'est l'ouvrage d'une bête
> De beaucoup d'esprit.

Collé était bien le maître de dire une sottise; mais je ne sais pourquoi il lui plaît de la prêter à Corneille, qui probablement ne l'aurait pas acceptée.

OBSERVATIONS SUR LE STYLE DE MAHOMET.

1. Les flambeaux de la haine entre nous allumés,
Jamais *des mains du temps ne seront consumés.*
— Ne les éteignez pas, mais cachez-en la flamme.

Ce style et ce dialogue sont également vicieux. *Des mains* ne *consument* point; et il y a de l'affectation et du mauvais goût à prolonger cette figure des *flambeaux;* enfin, *cacher la flamme de ces flambeaux*, au lieu de *l'éteindre*, est une idée à la fois petite et recherchée.

2. De vos justes désirs si je remplis les vœux....

Les vœux de vos désirs est un pléonasme choquant.

3. Le virent *s'élever dans sa course infinie...*

On ne *s'élève point dans une course*, et l'on ne sait ce que c'est qu'une *course infinie.*

4. Éloquent, intrépide, admirable *en tout lieu.*

En tout lieu est une cheville.

5. Me vendre ici ma honte, et marchander la paix
Par ces trésors honteux, etc.

Me vendre ma honte est une fort belle expression : *marchander la paix par* des *trésors* est une fort mauvais phrase.

6. Il veut joindre le nom de *pacificateur.*

Voltaire a employé deux fois ce mot, ici et dans *Brutus*, avec une sorte de prétention; et l'on ne sait

pourquoi : ce mot, composé de cinq syllabes fort sèches, n'est rien moins qu'agréable en vers.

7. Palmire, unique objet qui *m'a coûté* des pleurs.

Qui m'ait coûté serait beaucoup plus correct; et l'on ne voit pas pourquoi l'auteur a préféré l'indicatif, qui est une faute de grammaire.

8. Mes cris mal entendus sur cette *infâme* rive...

Épithète insignifiante; pourquoi les rives du Saïbare seraient-elles *infâmes*?

9. De Zopire éperdu la cabale impuissante
Vomit en vain les feux de sa rage expirante.

On dit bien *le feu de la colère;* c'est un trope que tout le monde entend. Mais *vomir les feux de sa rage* présente-t-il une image claire et distincte? Je ne crois pas, et je trouve dans ces expressions plus d'emphase que de justesse et d'effet.

10. Ce grand corps déchiré, dont les membres *épars*
Languissent *dispersés* sans honneur et sans vie.

Épars et *dispersés :* c'est dire deux fois la même chose.

11. Ne me reproche point de tromper ma patrie :
Je détruis sa faiblesse et son idolâtrie.

On détruit bien l'idolâtrie, mais on ne *détruit* pas *la faiblesse :* c'est un terme impropre.

12. Porte ailleurs tes leçons, *l'école* des tyrans.

Des *leçons* ne sont point une *école*. L'un de ces deux mots peut s'employer à la place de l'autre, par forme de métonymie; mais l'un ne peut pas se dire de l'autre, parce que c'est dire figurément deux fois la même chose.

13. Cher Séide, en un mot, dans cette *horreur publique*.

Voilà une de ces occasions où ce mot d'*horreur*, tant prodigué par Voltaire, n'est plus seulement un terme vague, mais devient un terme impropre. *L'horreur publique* ne signifie en français que l'horreur générale pour quelque chose ou pour quelqu'un :on voit combien ce sens est loin de celui de l'auteur.

14. De ma pitié pour toi tu t'étonnes peut-être.

Vers dur : il y en a quelques autres.

15. *Avec un joug* de fer, un affreux préjugé
Tient ton cœur innocent *dans le piége* engagé.

Incohérence de figures : on ne *tient* point *dans le piége avec un joug*.

16. Tu détournes de moi ton *regard égaré*.

Consonnance trop dure.

17. Vous me voyez, Palmire, en proie à cet orage,
Nageant dans le reflux des contrariétés,
Qui pousse et qui retient mes faibles volontés.

Ces figures sont beaucoup trop recherchées et trop évidemment du poëte pour être du personnage. On ne conçoit pas que l'auteur ait mêlé cette bigarrure poétique à la vérité des mouvements qui animent tout ce morceau si pathétique. On retranche ordinairement ces vers au théâtre, et l'on fait bien. Il n'y a point d'acteur, pour peu qu'il ait d'âme, qui ne se sentît refroidi en les prononçant. Ces sortes de fautes font plus de mal que toutes celles de grammaire et de diction; elles détruisent l'illusion théâtrale. Comment un si grand maître, un homme si sensible, a-t-il pu les commettre? C'est qu'il avait encore plus d'imagination que de sensibilité et de goût; et l'imagination doit se taire quand le cœur parle. Il n'y a qu'un homme, un seul homme qui ne soit jamais tombé dans des fautes de cette espèce : c'est Racine. O Racine!

18. Détournez d'elle, ô dieu! cette mort qui me *suit*.
Non, peuple, ce n'est point un dieu qui le *poursuit*.

Il n'est pas permis de faire rimer le simple avec son composé.

SECTION IX. — *Mérope*.

Il y a près de deux mille ans que le sujet de *Mérope* est regardé comme un des plus beaux qu'il soit possible de traiter. Il a réussi chez toutes les nations qui ont eu un théâtre et qui ont connu l'art de la tragédie, chez les Grecs, en Italie, et parmi nous; et il n'y en avait point de plus fameux chez les anciens, au jugement de Plutarque et d'Aristote. Celui-ci paraît le regarder comme le chef-d'œuvre d'Euripide; il cite la reconnaissance d'Égisthe et de Mérope, au moment où elle est prête à immoler son propre fils en croyant le venger, comme la plus théâtrale de toutes les situations connues (*Poétique*, XIV). Nous avons perdu cette tragédie avec tant d'autres d'Euripide; mais ce que nous savons du prodigieux succès qu'elle eut dans la Grèce peut faire penser que c'est principalement sur cet ouvrage qu'Aristote appuyait son opinion, lorsqu'il nommait Euripide *le plus tragique* de tous les poëtes.

Pourquoi ce sujet si heureux, que la poétique d'Aristote indiquait à tout le monde, s'est-il établi si tard sur la scène française, où, depuis Corneille jusqu'à nos jours, on l'avait essayé tant de fois? Entrepris successivement, d'abord par les *cinq auteurs* que Richelieu faisait travailler sous ses ordres, ensuite par ce même Gilbert qui voulut faire une *Rodogune* après Corneille, puis par la Chapelle sous le titre de *Téléfonte*, enfin par la Grange sous celui d'*Amasis*, il a fallu, pour être rempli, qu'il arrivât jusqu'à Voltaire. C'est que tous ces grands sujets de l'antiquité, qui semblent si favorables par

temps dans celle de Maffei. Il amène, il est vrai, dès le premier acte, Égisthe, que Voltaire ne fait paraître qu'au second; mais il s'en faut bien que ce soit avec le même art et le même effet. Le prolixe entretien de Mérope et de Polyphonte est interrompu par un confident, nommé Adraste, qui vient lui apprendre qu'on a arrêté près de Messène un jeune homme qui a commis un meurtre. Polyphonte ordonne qu'on le lui amène, et ne donne aucune raison de cet ordre : c'est déjà une faute, et tout doit être lié et motivé dans le drame. Cet accident, commun en lui-même, n'a aucun rapport à ce qui se passe entre Polyphonte et Mérope; il n'y a aucune raison pour faire venir le meurtrier en présence même de cette reine, ou, s'il y en a, il faut nous en instruire. Une autre faute plus grave, c'est que Mérope, qui a entendu avec indifférence le récit d'Adraste, et qui ne prend pas la moindre part à cet incident, reste sur la scène sans y avoir rien à faire, et assiste à cet interrogatoire sans aucun intérêt particulier, jusqu'à ce que le tyran lui-même l'avertisse qu'elle doit se retirer, qu'elle ne peut demeurer plus longtemps sans blesser les bienséances de son rang : assurément, Mérope aurait dû s'en apercevoir plus tôt. Et, pour surcroît de fautes, l'acte se termine par une scène aussi inutile qu'indécente, entre Égisthe et Adraste, qui roule tout entière sur une bague précieuse que portait le jeune homme. Adraste lui reproche de l'avoir volée, Égisthe proteste qu'elle est à lui, et finit par en faire présent à l'officier, qui lui dit en style de recors : *Ta libéralité est grande ; tu me donnes ce qui est déjà à moi.* Il se peut que ce soit là de la *vérité;* et en effet Adraste a pu plaisanter sur ce ton avec son prisonnier. Nous verrons ailleurs ce qu'il faut penser de cette espèce de *vérité,* qui est celle du théâtre anglais et espagnol, et qui commence à n'être plus que celle du théâtre italien, mais que, depuis vingt ans, de nouveaux législateurs, qui n'étaient pas des Aristote, ni des Horace, ni des Boileau, auraient voulu introduire sur le nôtre. Ce qui est certain, c'est qu'il n'y a point de pièce qu'une pareille scène ne puisse gâter et refroidir. Il faut voir maintenant dans Voltaire une *vérité* un peu différente.

Il n'a pas cru avoir besoin d'Égisthe dès le premier acte, d'abord afin d'économiser le progrès d'une action si simple, ensuite parce qu'il lui a suffi de Mérope pour nous occuper d'Égisthe, comme s'il était sous nos yeux. Il se présente ici une observation assez singulière, et qui n'en est pas moins vraie, c'est que dans ce premier acte de Maffei, où Égisthe paraît enchaîné devant Mérope et Polyphonte, où il est traité en coupable, et près d'être condamné comme meurtrier, on est infiniment moins ému en sa faveur, moins alarmé pour lui, que dans le premier acte de Voltaire où il ne paraît même pas. Pourquoi? C'est qu'il est de fait que le spectateur ne peut recevoir d'impression que celles dont on l'occupe, et que dans Maffei on ne lui a pas dit un mot d'Égisthe. Mérope, qui ne paraît qu'avec Polyphonte, ne parle point de son fils, et ne montre pour lui ni tendresse ni crainte. Polyphonte ne menace point sa vie. L'aventure de ce meurtrier ne donne aucun soupçon à l'un ni aucune inquiétude à l'autre, et semble jusqu'ici étrangère à tous les deux : il n'en peut donc résulter qu'un mouvement de curiosité, que le désir de savoir ce qui arrivera de ce jeune homme, que peut-être nous soupçonnons être le fils de la reine, quoique nul des personnages ne nous avertisse d'y penser. C'est quelque chose, il est vrai; mais combien Voltaire a fait davantage! Au lieu d'amener si tôt Égisthe pour produire si peu d'effet, il a mis savamment en œuvre cette partie de l'art qui consiste a faire désirer vivement et attendre avec impatience un personnage principal : et quelle foule de circonstances il a réunies dans ce dessein! avec quelle adresse il les a graduées! C'est un fils qu'il s'agit de rendre à sa mère : il en a fait l'unique objet de toutes ses affections, de toutes ses espérances, de toutes ses pensées. C'est un descendant d'Alcide, c'est le sang des dieux, le dernier rejeton d'une famille royale détruite, arraché dès l'enfance aux bras maternels, obligé de se cacher pour éviter le même sort que son père, et se dérober à ceux qui se disputent son héritage. Il a été confié, depuis quinze ans, aux soins d'un des serviteurs de sa mère; et, depuis ce temps, elle n'a eu qu'une fois de ses nouvelles et de celles de Narbas, le sauveur et le guide de cet enfant.

Égisthe, écrivait-il, mérite un meilleur sort;
Il est digne de vous et des dieux dont il sort.
En butte à tous les maux, sa vertu les surmonte;
Espérez tout de lui, mais craignez Polyphonte.

Ce Polyphonte est ambitieux et puissant; il a un parti dans Messène, et assez considérable pour aspirer au trône et à la main de Mérope. Bientôt, et dans ce même premier acte, il se fait connaître pour le plus dangereux scélérat : c'est lui qui a fait périr Cresphonte et les deux frères d'Égisthe; il poursuit partout ce dernier, échappé seul à ses coups; des assassins à gages sont dispersés de tous côtés pour chercher Égisthe et Narbas, et se défaire de tous les deux.

Vos ordres sont suivis (lui dit-on) : déjà vos satellites
D'Élide et de Messène occupent les limites.
Si Narbas reparaît, si jamais à leurs yeux
Narbas ramène Égisthe, ils périssent tous deux.

En même temps que nous voyons la jeunesse de

ce prince environnée de tant de périls, la pitié naturelle que nous inspirent son âge, son sort, et ce qu'on nous a dit de ses vertus naissantes, s'accroît incessamment par cette effusion de la tendresse maternelle qui passe du cœur de Mérope dans le nôtre. Qui ne serait pas touché de voir une mère dans la situation de Mérope, aimant son fils à ce point, n'ayant d'autre espoir et d'autre bien au monde, et tremblant de le perdre à tout moment, ou de l'avoir déjà perdu? Mais, pour nous pénétrer de ses sentiments, il faut les exprimer comme elle. J'ai déjà cité quelques endroits de ce premier acte : il est rempli de traits semblables; le nom d'Égisthe, le nom de fils est sans cesse dans la bouche de Mérope. Vient-elle de retracer le tableau de cette nuit affreuse où des brigands assassinèrent son époux et ses deux fils :

Égisthe échappa seul : un dieu prit sa défense.
Veille sur lui, grand dieu, qui sauvas son enfance!
Qu'il vienne; que Narbas le ramène à mes yeux,
Du fond de ses déserts, au rang de ses aïeux!
J'ai supporté quinze ans mes fers et son absence :
Qu'il règne au lieu de moi : voilà ma récompense.

C'est une reine dépossédée, à qui l'on veut rendre le trône, et qui parle ainsi : voilà comme on est mère. Lui dit-on que le peuple penche vers Polyphonte :

Et le sort jusque-là pourrait nous avilir!
Mon fils dans ses États reviendrait pour servir!
Il verrait son sujet au rang de ses ancêtres!
Le sang de Jupiter aurait ici des maîtres!

Elle ne dit pas un mot de ses propres droits; elle ne songe qu'à son fils.

Polyphonte lui propose-t-il de partager le trône en l'épousant :

Moi! j'irais de mon fils, du seul bien qui me reste,
Déchirer avec vous l'héritage funeste!
Je mettrais en vos mains sa mère et son État,
Et le bandeau des rois sur le front d'un soldat!

Polyphonte lui vante-t-il ses prétendus services, affecte-t-il devant elle un zèle trompeur et fastueux, ose-t-il pousser son orgueilleuse hypocrisie jusqu'à lui dire,

En un mot, c'est à moi de défendre la mère,
Et de servir au fils, et d'exemple, et de père;

elle répond :

N'affectez point ici des soins si généreux,
Et cessez d'insulter à mon fils malheureux.
Si vous osez marcher sur les traces d'Alcide,
Rendez donc l'héritage au fils d'un Héraclide.
Ce dieu, dont vous seriez l'injuste successeur,
Vengeur de tant d'États, n'en fut point ravisseur.
Imitez sa justice ainsi que sa vaillance;
Défendez votre roi, secourez l'innocence;
Découvrez, rendez-moi ce fils que j'ai perdu,
Et méritez sa mère à force de vertu;
Dans nos murs relevés rappelez votre maître :
Alors jusques à vous je descendrai peut-être.
Je pourrais m'abaisser; mais je ne puis jamais
Devenir la complice et le prix des forfaits.

Remarquez qu'elle n'est pas encore instruite de ces forfaits; que ce n'est point ici, comme dans Maffei, l'assassin du père et de ses deux enfants qui vient tranquillement parler à sa veuve d'amour et de mariage. Au contraire, c'est un guerrier renommé, qui passe pour le vengeur de Cresphonte et de sa patrie, qui a véritablement chassé les brigands de Pylos et d'Amphryse : ses services sont illustres, et ses forfaits sont ignorés. Il ne blesse donc aucune bienséance en faisant à Mérope les propositions qu'il lui fait; et, sans en blesser aucune, elle pourrait les accepter : ses refus sont un sacrifice qu'elle fait aux intérêts et aux droits de son fils. Tout sert à établir ce grand caractère de maternité qui doit fonder l'intérêt : il est déjà très-grand dans le premier acte, et l'on n'a point vu Égisthe; mais qu'il paraisse maintenant, et, grâce au talent du poëte, grâce à tout ce qu'il nous a fait entendre, tous les cœurs voleront au-devant de lui; nous aurons tous pour lui le cœur de Mérope. Il va paraître en effet; mais de quelle manière? et comment est-il annoncé dès les premiers vers du second acte?

MÉROPE.
Quoi! l'univers se tait sur le destin d'Égisthe?
Je n'entends que trop bien ce silence si triste.
Aux frontières d'Élide enfin n'a-t-on rien su?
EURYCLÈS.
On n'a rien découvert, et tout ce qu'on a vu,
C'est un jeune étranger de qui la main sanglante
D'un meurtre encor récent paraissait dégouttante.
Enchaîné par mon ordre, on l'amène au palais.
MÉROPE.
Un meurtre! un inconnu! Qu'a-t-il fait, Euryclès?
Quel sang a-t-il versé? Vous me glacez de crainte.

Il y a loin de ce transport, de ce cri d'un cœur maternel, à la Mérope de Maffei si tranquille spectatrice dans la scène où Égisthe est si gratuitement conduit devant Polyphonte. Ce seul mouvement, si naturel et si vrai, est d'un effet cent fois plus grand que toute la scène du poëte italien. D'ailleurs, était-ce devant Polyphonte qu'il fallait d'abord faire paraître Égisthe, et uniquement comme un aventurier coupable d'un meurtre? Ici quelle différence! c'est devant Mérope, devant sa mère, qui tremble déjà de rencontrer dans cet inconnu le meurtrier de son fils. Il ne suffit pas d'amener une situation, il faut qu'elle affecte les personnages de quelque manière que ce soit, si vous voulez qu'elle m'affecte moi-même; et s'ils n'éprouvent point d'émotion, comment pourrais-je en ressentir? On représente à Mérope que ses craintes ne sont point fondées.

. . . De ce meurtrier la commune aventure
N'a rien dont vos esprits doivent être agités.

De crimes, de brigands ces bords sont infectés.
C'est le fruit malheureux de nos guerres civiles :
La justice est sans force, et nos champs et nos villes
Redemandent aux dieux, trop longtemps négligés,
Le sang des citoyens l'un par l'autre égorgés.
Écartez des terreurs dont le poids vous *afflige*.

MÉROPE.

Quel est cet inconnu? Répondez-moi, vous dis-je.

EURYCLÈS.

C'est un de ces mortels du sort abandonnés,
Nourris dans la bassesse, aux travaux condamnés;
Un malheureux sans nom, si l'on croit l'apparence.

MÉROPE.

N'importe, quel qu'il soit, qu'il vienne en ma présence;
Le témoin le plus vil et les moindres clartés
Nous montrent quelquefois de grandes vérités.
Peut-être j'en crois trop le trouble qui me presse;
Mais ayez-en pitié, respectez ma faiblesse :
Mon cœur a tout à craindre et rien à négliger.
Qu'il vienne : je le veux; je veux l'interroger.

Voilà une scène motivée, préparée; c'est ainsi que les alarmes d'une mère justifient ce qu'il peut y avoir d'extraordinaire à faire paraître un meurtrier devant une reine. On ne lui en aurait pas même parlé, si ses inquiétudes continuelles, les recherches qu'elle fait faire partout, ses informations, ses questions, n'eussent autorisé ses serviteurs à lui donner avis de tout ce qui se passe. Rien de tout cela n'est dans Maffei; et ce qui prouve que ces préparations et cet arrangement de circonstances sont nécessaires, non-seulement à la vraisemblance, mais à l'intérêt, c'est qu'il est évident que les frayeurs, les pressentiments, les ordres de Mérope, nous avertissent de l'importance que nous devons mettre à un incident qui par lui-même semble lui être étranger. Nous craignons, parce qu'elle craint; nous sommes émus, parce qu'elle est émue; nous attendons Égisthe, parce qu'elle l'attend. Tel est l'art dramatique : nous ne sommes qu'au commencement du second acte; et combien de beautés que la connaissance de cet art a déjà fournies à Voltaire, et dont Maffei ne s'est pas douté!

Il est peut-être fort excusable de ne les avoir pas imaginées, et j'en ai dit la raison. Mais que penser de ceux qui, lors même qu'ils en voyaient l'effet sur notre théâtre, ont pu les méconnaître au point de les travestir en fautes grossières, et de se moquer de l'auteur quand toute la France l'applaudissait en pleurant? Que dire d'un abbé Desfontaines qui régentait la littérature, et qui imprimait dans ses feuilles une critique de *Mérope*, où l'on s'exprime ainsi :

« D'où vient cette curiosité, cet empressement de la reine pour voir un jeune homme arrêté comme coupable d'un meurtre? Pour trouver cette curiosité digne d'une reine, il faut supposer qu'elle avait résolu de s'informer de tous ceux qui *désormais tueraient quelqu'un dans la Grèce; ce qui est ridicule*.... Tout était plein de meurtre et de carnage *en ce temps-là*, dans le pays de Messène : Euryclès le dit à Mérope. D'où viennent donc ces alarmes et ce trouble de la reine à la nouvelle de l'assassin arrêté? Voilà une *supposition qui n'a rien de vraisemblable*.... Mérope a *sur cela* une invincible opiniâtreté dont elle ne peut rendre raison : on a beau lui représenter que sa curiosité est *indécente* et vaine; elle ne répond autre chose, sinon : Je le veux, je le veux. C'est *qu'il lui est impossible de rien alléguer de raisonnable qui puisse justifier son bizarre* empressement. »

Autant de mots, autant d'inepties. Il est très-faux qu'Euryclès trouve la curiosité de Mérope *indécente*: ce qui serait *indécent*, c'est qu'Euryclès fît seulement soupçonner une pareille idée; et ce qui l'est véritablement, c'est que le critique menteur ose la lui prêter. Ce que dit Euryclès ne tend qu'à rassurer une mère toujours prompte à s'alarmer; et en même temps qu'il s'efforce de dissiper ses craintes, il les trouve très-naturelles.

Triste effet de l'amour dont votre âme est *atteinte!*
Le moindre événement vous porte un coup mortel :
Tout sert à déchirer ce cœur trop maternel;
Tout fait parler en vous la voix de la nature.

Ce langage est *très-raisonnable*, et aurait dû éclairer le censeur sur sa bévue. Mais ne suffisait-il pas du simple bon sens pour l'avertir que les frayeurs de Mérope sont absolument dans la nature théâtrale; que tout ce que dit la reine, tout ce qu'elle craint, est conforme à sa situation et à la sollicitude maternelle? Depuis quand donc faut-il que le danger d'un fils soit évident pour que les alarmes d'une mère soient *vraisemblables?* Sans doute il faut que l'on cherche à rassurer Mérope; mais il faut surtout que rien ne la rassure. Cette vérité, fondée sur le sens intime, est tellement à la portée de tout le monde, qu'on peut douter que le censeur soit de bonne foi; mais s'il pensait ce qu'il a écrit, Voltaire pouvait lui répondre par ces deux vers de sa tragédie :

Tu peux, si tu le veux, m'accuser d'imposture;
Ce n'est pas aux *méchants* à sentir la nature.

Jamais elle ne fut plus touchante que dans cette scène immortelle. Quel spectacle! quel moment que celui où le jeune Égisthe paraît dans l'éloignement, levant au ciel ses mains chargées de chaînes, attachant sur Mérope ses regards attendris!

Est-ce là cette reine auguste et malheureuse,
Celle de qui la gloire et l'infortune affreuse
Retentit jusqu'à moi dans le fond des déserts?

ISMÉNIE.

Rassurez-vous : c'est elle.

ÉGISTHE.

O Dieu de l'univers!
Dieu qui formas ses traits, veille sur ton image.
La vertu sur le trône est ton plus digne ouvrage.

C'est ici qu'éclatent, plus que partout ailleurs, les prodigieuses supériorités de Voltaire sur Maffei. Le fond de cette scène est dans l'italien : que l'on en

compare l'exécution. L... ce n'est qu'un personnage vulgaire; rien n'annonce dans ses paroles ni dans ses sentiments une âme au-dessus de sa fortune. Cependant l'éducation qu'il a dû recevoir de Narbas faisait un devoir à l'auteur de montrer en lui cette noblesse naturelle, cette élévation mêlée de douceur et de modestie, qui rappelât à la fois sa naissance, ses malheurs, les leçons qu'il a reçues, et les espérances qu'on en doit concevoir. Bien loin d'y avoir pensé, il ne lui fait même rien dire qui nous instruise des motifs qui l'ont amené près de Messène. C'est une faute essentielle, et Maffei pèche ici, non-seulement par l'omission de ce que le sujet lui présentait, mais par la violation des règles. On n'apprend que dans l'acte suivant, mais trop tard, et par une froide conversation entre deux subalternes, que le fils de Mérope a quitté sa retraite et son gouverneur par le désir de voyager et de visiter *les principales villes de la Grèce*. C'est tout autre chose dans Voltaire. Vous avez vu, messieurs, comme il nous a intéressés à l'arrivée d'Égisthe; cet intérêt redouble aux premières paroles qu'il lui fait prononcer; elles annoncent déjà un personnage au-dessus du commun. Cette affection qu'il montre pour Mérope, cette sensibilité pour les disgrâces et les vertus de cette reine, lorsqu'il pourrait n'être occupé que de ses propres dangers, l'élèvent à nos yeux et nous le rendent cher. Cette invocation aux dieux, cette sentence qui, dans la situation où il est, n'est qu'un sentiment,

La vertu sur le trône est ton plus digne ouvrage,

ne sont point un étalage de morale vaine et déplacée. Égisthe montrera dans toute la pièce un caractère religieux : c'est celui qu'il doit avoir : il a été élevé par un sage vieillard, dans un désert et dans la pauvreté. Mérope est touchée du maintien et des paroles d'Égisthe.

C'est là ce meurtrier! Se peut-il qu'un mortel,
Sous des dehors si doux, ait un cœur si cruel!

Dans l'italien, elle dit à sa confidente : Vois comme sa *figure est noble* (*mira 'l gentile aspetto!*). Cette exclamation a de la vérité; le poëte français y joint une idée et un contraste qui rendent cette *vérité* tragique.

Approche, malheureux, et dissipe tes craintes.
Réponds-moi : de quel sang tes mains sont-elles teintes?

C'est elle en effet, et non pas Polyphonte, qui devait interroger Égisthe : la différence est si sensible, qu'il suffit de l'indiquer, et la distance est encore plus grande dans les détails.

ÉGISTHE.
O reine! pardonnez.... Le trouble, le respect,
Glacent ma triste voix, tremblante à votre aspect.

Il dit à Euryclès :

Mon âme en sa présence, étonnée, attendrie...

Cette timidité, si convenable à son âge et à sa situation, sert encore à nous intéresser pour lui, et à faire présumer son innocence. Dans Maffei, il se contente de raconter ce qui lui est arrivé, et comment il a été obligé de se défendre : ce qu'il dit ne caractérise pas plus un innocent qu'un coupable. Ici, avant de s'être justifié, il l'est déjà pour nous : tant de respect pour les dieux et pour Mérope, tant de retenue, de bonté, de modestie, n'est pas d'un criminel.

MÉROPE.
Parle : de qui ton bras a-t-il tranché la vie?
ÉGISTHE.
D'un jeune audacieux que les arrêts du sort
Et ses propres fureurs ont conduit à la mort.
MÉROPE.
D'un jeune homme! mon sang s'est glacé dans mes veines.
Ah! t'était-il connu?
ÉGISTHE.
Non, les champs de Messènes,
Ses murs, leurs citoyens, tout est nouveau pour moi.
MÉROPE.
Quoi! ce jeune inconnu s'est armé contre toi?
Tu n'aurais employé qu'une juste défense?
ÉGISTHE.
J'en atteste le ciel : il sait mon innocence.
Aux bords de la Pamise, en un temple sacré,
Où l'un de vos aïeux, Hercule, est adoré,
J'osais prier pour vous ce dieu vengeur des crimes.
Je ne pouvais offrir ni présents ni victimes;
Né dans la pauvreté, j'offrais de simples vœux,
Un cœur pur et soumis, présent des malheureux.
Il semblait que le dieu, touché de mon hommage,
Au-dessus de moi-même élevât mon courage.
Deux inconnus armés m'ont abordé soudain,
L'un dans la fleur des ans, l'autre vers son déclin.
Quel est donc, m'ont-ils dit, le dessein qui te guide?
Et quels vœux formes-tu pour la race d'Alcide?
L'un et l'autre à ces mots ont levé le poignard.
Le ciel m'a secouru dans ce triste hasard :
Cette main du plus jeune a puni la furie;
Percé de coups, madame, il est tombé sans vie;
L'autre a fui lâchement tel qu'un vil assassin.
Et moi, je l'avoûrai, de mon sort incertain,
Ignorant de quel sang j'avais rougi la terre,
Craignant d'être puni d'un meurtre involontaire,
J'ai traîné dans les flots ce corps ensanglanté.
Je fuyais; vos soldats m'ont bientôt arrêté :
Ils ont nommé Mérope, et j'ai rendu les armes.

Lisez le récit de Maffei, tout y est indifférent : dans celui-ci, tout a un effet marqué, sans que rien avertisse d'un dessein. Là, c'est un brigand qui attaque Égisthe sur le grand chemin, et veut lui prendre ses habits; Égisthe le terrasse et le tue, ensuite il le jette dans la Pamise; et le poëte, qui néglige tant les accessoires théâtrals, recherche ceux de la poésie si mal à propos, qu'il s'amuse à faire une description épique du bruit que fait le corps du brigand jeté dans l'eau. Ici, quel choix de circonstances! Égisthe invoquait Hercule dans un temple;

il l'invoquait pour Mérope : trop pauvre pour offrir un sacrifice, il offrait

. . . . De simples vœux,
Un cœur pur et soumis, présent des malheureux.

Quel intérêt dans l'action et dans l'expression!

Il semblait que le dieu, touché de mon hommage,
Au-dessus de moi-même élevât mon courage.

C'est faire pressentir par avance la protection que promet Hercule à ce jeune descendant des dieux; et de plus, cette protection rend plus vraisemblable la victoire qu'il remporte à cet âge sur deux adversaires armés contre lui.

Quel est donc, m'ont-ils dit, le dessein qui te guide?
Et quels vœux formes-tu pour la race d'Alcide?

Il n'en faut pas davantage pour nous faire comprendre que les deux assaillants sont du nombre des satellites de Polyphonte. Dans Maffei, on ne sait pas quel est l'homme qu'Égisthe a tué : c'est une faute; tout doit être expliqué dans la tragédie, et tout doit tenir au plan.

Ils ont nommé Mérope, et j'ai rendu les armes.

On ne pouvait mieux terminer ce récit, qui est un chef-d'œuvre d'art et de style. Ce sentiment, fait pour attendrir Mérope, va s'expliquer dans la suite de la scène : il sert dès ce moment à mettre de l'intérêt et de la noblesse jusque dans la manière dont Égisthe a été arrêté. Le poëte n'a rien négligé : il est juste de lui tenir compte de tout.

Mérope est émue de ce récit d'Égisthe; elle pleure.

EURYCLÈS.
Eh! madame, d'où vient que vous versez des larmes?
MÉROPE.
Te le dirai-je! hélas, tandis qu'il m'a parlé,
Sa voix s'attendrissait, tout mon cœur s'est troublé.
Cresphonte, ô ciel!... J'ai cru.... Que j'en rougis de honte!
Oui, j'ai cru démêler quelques traits de Cresphonte.
Jeux cruels du hasard, en qui me montrez-vous
Une si fausse image et des rapports si doux?
Affreux ressouvenir! quel vain songe m'abuse!

Ce trait heureux est indiqué par Maffei.

« O Ismène (dit Mérope à sa confidente)! en ouvrant la bouche, il a fait un mouvement de lèvres qui m'a rappelé mon époux; il me l'a retracé comme si je le voyais. »

Mais c'est une observation isolée, qui ne tient à rien, qui ne dit rien au cœur de Mérope, qui n'excite aucun trouble en elle, ni par conséquent en nous : ce jeune étranger lui est encore indifférent. Ici il a déjà causé des alarmes; elle cherche quelques lumières; et la suite de cet entretien va faire naître en elle des alternatives d'espérance et de crainte. Qu'il est beau d'imiter ainsi! Ce n'est pas faire quelque chose de rien; mais c'est faire beaucoup de peu de chose.

EURYCLÈS.
Rejetez donc, madame, un soupçon qui l'accuse ·
Il n'a rien d'un barbare, et rien d'un imposteur.
MÉROPE.
Les dieux ont sur son front imprimé la candeur.
Demeurez : en quel lieu le ciel vous fit-il naître?
ÉGISTHE.
En Élide.
MÉROPE.
Qu'entends-je! en Élide! Ah! peut-être...
L'Élide... Répondez... Narbas vous est connu?
Le nom d'Égisthe au moins jusqu'à vous est venu?
Quel était votre état, votre rang, votre père?
ÉGISTHE.
Mon père est un vieillard accablé de misère;
Polyclète est son nom. Mais Égisthe, Narbas,
Ceux dont vous me parlez, je ne les connais pas.

Ces vers sont parfaits : il n'y a que la rime et la mesure qui les distinguent de la prose; et, pour peu qu'il y eût ici quelque chose de plus, tout serait perdu. Sachons gré à l'auteur de cette simplicité précieuse, sans laquelle il n'y avait plus de vérité.

MÉROPE.
O dieux! vous vous jouez d'une triste mortelle!
J'avais de quelque espoir une faible étincelle,
J'entrevoyais le jour, et mes yeux affligés
Dans la profonde nuit sont déjà replongés.
Et quel rang vos parents tiennent-ils dans la Grèce?

A cette question, je crois voir d'ici tous nos déclamateurs se guinder sur leur *sublime*, monter sur un amas de grands mots, de là nous prêcher l'égalité primitive, et mettre même la cabane au-dessus du trône : à coup sûr ils n'auraient pas trouvé d'autre moyen d'agrandir Égisthe aux yeux de Mérope. Mais Voltaire, qui savait qu'il ne faut point combattre l'orgueil des grandeurs par l'orgueil de la pauvreté, sous peine de rendre l'un tout aussi peu intéressant que l'autre; que, pour avoir la dignité de son état, il faut en avoir la modestie, et que la seule fierté que l'on aime est celle qui tient à la noblesse des sentiments, et non pas au faste des prétentions; Voltaire a mis dans la réponse du jeune homme le seul caractère qui pût l'élever au-dessus de sa condition, cette dignité modeste que personne n'est tenté d'humilier, et que tout le monde se croit obligé de respecter.

Si la vertu suffit pour faire la noblesse,
Ceux dont je tiens le jour, Polyclète, Sirris,
Ne sont point des mortels dignes de vos mépris.
Leur sort les avilit; mais leur sage constance
Fait respecter en eux l'honorable indigence.
Sous ses rustiques toits mon père vertueux
Fait le bien, suit les lois, et ne craint que les dieux.

Je ne louerai point ces vers divins; celui-ci m'en dispense :

MÉROPE.
Chaque mot qu'il me dit est plein de nouveaux charmes.

Le spectateur le sent si bien, comme elle, qu'on

ne songe pas même à ce témoignage flatteur que se rend ici à lui-même le poëte qui a fait parler Égisthe. Personne ne songe à y voir la moindre apparence d'amour-propre : c'est qu'en effet il n'y en a pas, et qu'il est évident que l'illusion dramatique agit sur lui comme sur nous. Mais ce qui suit surpasse tout :

Pourquoi donc le quitter? pourquoi causer ses larmes?
Sans doute il est affreux d'être privé d'un fils.

Je ne me lasserai point d'observer que, dans toute cette scène, Égisthe est sans cesse présent à l'esprit de Mérope, tandis que Maffei n'a guère fait autre chose que de le mettre sous ses yeux. C'est la réunion de l'un et de l'autre qui est vraiment de génie, et ce qui en résulte de plus beau, c'est peut-être ce retour que fait ici Mérope sur elle-même, et qui amène, d'une manière à la fois si naturelle et si touchante, la question qui va mettre Égisthe dans le cas de nous dire ce que nous devons savoir, pourquoi il se trouve dans Messène. Maffei ne nous en dit rien, et cet exemple, parmi cent autres, pouvait lui apprendre que l'observation des règles essentielles est pour le vrai talent une source de beautés.

Un vain désir de gloire a séduit mes esprits.
On me parlait souvent des troubles de Messène,
Des malheurs dont le ciel avait frappé la reine,
Surtout de ses vertus, dignes d'un autre prix.
Je me sentais ému par ces tristes récits.
De l'Élide, en secret, dédaignant la mollesse,
J'ai voulu dans la guerre exercer ma jeunesse,
Servir sous vos drapeaux, et vous offrir mon bras :
Voilà le seul dessein qui conduisit mes pas.
Ce faux instinct de gloire égara mon courage;
A mes parents flétris sous les rides de l'âge,
J'ai de mes jeunes ans dérobé les secours :
C'est ma première faute; elle a troublé mes jours.
Le ciel m'en a puni : le ciel inexorable
M'a conduit dans le piége et m'a rendu coupable.

Que de motifs d'intérêt se réunissent ici sur Égisthe, et tous conformes à la vraisemblance des faits et des mœurs! Ce zèle pour Mérope, cet empressement à la servir, qui est à la fois le premier élan de la gloire dans un jeune héros, et le premier instinct de la nature dans un fils; mais surtout cette piété filiale qui le force à se reprocher comme une faute ce qu'à son âge il était si excusable de prendre facilement pour un noble désir de gloire : tout doit nous charmer dans ce jeune homme; mais en même temps tout est vraisemblable. Ses sentiments pour Mérope sont ceux que Narbas a dû lui inspirer; ils appartiennent à son éducation autant qu'à sa naissance : et ce tendre respect pour la vieillesse et la pauvreté de ses parents est une de ces vertus qui se cachent le plus souvent dans l'obscurité des dernières conditions, comme si la nature, par une sorte de compensation bien équitable, eût voulu rendre ses affections plus puissantes et ses consolations plus douces pour ceux que la fortune et la société ont chargés des plus grands fardeaux.

N'oubliez pas, messieurs, qu'excepté la ressemblance d'Égisthe et de Cresphonte, il n'y a pas jusqu'ici dans Maffei la plus légère trace de tout ce que vous avez admiré dans Voltaire. Je ne saurais trop le redire pour confondre l'indécente absurdité de ceux qui ont tant de fois appelé l'auteur de *Mérope* le *copiste* de Maffei. Je n'omettrai aucun des endroits où il a profité de la pièce italienne; mais je me crois obligé de faire voir quelle foule de beautés il a tirée de son propre fonds, et à quel intervalle il a laissé derrière lui l'ouvrage qui a précédé le sien. Il lui doit, par exemple, les vers qui terminent cette scène : le sentiment en est vrai et touchant; mais il me semble que l'expression en est embellie dans Voltaire; et il est incontestable que l'avantage de la situation les rend chez lui plus intéressants. Dans Maffei, Mérope par un simple mouvement de pitié, exhorte Polyphonte à user d'indulgence envers ce jeune étranger, et à ne pas le livrer à la rigueur des lois. Polyphonte y consent, et le laisse entre les mains d'un de ses officiers, Adraste, qui le lui a amené. Mérope alors engage Adraste à traiter son prisonnier avec douceur.

« Adraste, prenez quelque compassion de cet infortuné : quoique esclave et pauvre, il est homme enfin; et il commence de bonne heure à sentir les misères de la vie. »

Et à part :

« Hélas! ce fils que je cache à toute la terre est élevé dans le même état, et n'est pas moins misérable. N'en doute point, Ismène, si mes regards pouvaient pénétrer jusqu'aux lieux éloignés qu'il habite, je le verrais semblable à celui-ci et couvert des mêmes vêtements. »

Voltaire a senti le mérite de ce morceau, et l'a placé après celui que je viens de citer, où Égisthe a dit que le ciel l'a *rendu coupable*.

MÉROPE.

Il ne l'est point; j'en crois son ingénuité :
Le mensonge n'a point cette simplicité.
Tendons à sa jeunesse une main bienfaisante,
C'est un infortuné que le ciel me présente :
Il suffit qu'il soit homme, et qu'il soit malheureux.
Mon fils peut éprouver un sort plus rigoureux.
Il me rappelle Égisthe, Égisthe est de son âge :
Peut-être, comme lui, de rivage en rivage,
Inconnu, fugitif, et partout rebuté,
Il souffre le mépris qui suit la pauvreté.
L'opprobre avilit l'âme, et flétrit le courage, etc.

Je ne crois pas que le théâtre francais ait rien de plus parfait que cette scène. Le différentes émotions qui agitent Mérope, les questions et les réponses d'Égisthe; d'un côté, tous les mouvements de l'a-

mour maternel; de l'autre, tout le charme de la candeur et de l'innocence; tout cela, c'est la nature même; c'est la vérité des anciens, avec cette délicatesse de nuances, cette réunion de toutes les convenances dramatiques, qui est la science des modernes. L'élégance du style a cette mesure exacte, nécessaire pour embellir la nature sans affaiblir en rien sa pureté. Il n'y a pas un sentiment qui ne soit aimable, pas un vers qui soit hors de sa situation ni au-dessus des personnages, et pas un que sa simplicité rende trop faible. C'est le mérite particulier de la scène d'Athalie avec Joas, si justement admirée, et la seule qu'on puisse rapprocher de celle de Mérope avec Égisthe. Il y a dans celle de Racine plus de création et de hardiesse; il osait le premier faire parler un enfant sur le théâtre : celle de Voltaire a nécessairement plus d'intérêt; elle émeut bien davantage, à raison de la différence qui se trouve entre une méchante femme qui cherche son ennemi, et une mère sensible qui cherche son fils. Racine a mis dans sa diction et dans son dialogue tout le charme attaché à l'enfance : c'était beaucoup de l'ennoblir et de le rendre digne de la tragédie. Voltaire avait moins à faire; mais aussi a-t-il porté l'effet plus loin, et le charme du langage est tel dans Égisthe que je n'en connais point qui le surpasse.

Après avoir scruté les beautés intimes de cette scène, j'insisterai moins sur les autres situations, dont l'effet est plus généralement connu; et j'avouerai d'abord qu'aucune n'appartient à Voltaire : mais il les a toutes plus ou moins perfectionnées. Il s'est servi d'un autre moyen que Maffei pour faire croire à Mérope que l'inconnu est le meurtrier d'Égisthe. Dans l'italien, c'est une bague qu'elle avait donnée à Polydore, qui est le Narbas de la pièce française; cette bague est même spécifiée avec un détail minutieux dont Maffei avait trouvé l'exemple chez les Grecs, et que ne souffre pas la délicatesse de notre langue : on y parle d'un *renard* dont cette bague porte l'empreinte. Voltaire ne blâme pas ce moyen; mais il observe avec raison que depuis l'*anneau royal* dont Boileau s'était moqué, il avait cru dangereux d'employer le même moyen; et il aurait pu ajouter qu'il était devenu un peu trivial par l'usage fréquent qu'on en avait fait dans les romans et dans les comédies. Il a substitué l'armure de Cresphonte que portait Égisthe, et que Mérope reconnaît. On a beaucoup incidenté sur cette cuirasse sanglante qui fait le nœud de l'intrigue : on a soutenu qu'il n'était pas vraisemblable qu'Égisthe l'eût jetée. Il semble pourtant assez naturel qu'un jeune homme qui, en arrivant dans un pays étranger, y commet un homicide, quoique dans le cas d'une défense légitime, puisse en craindre les suites, et dans son premier trouble se dépouille d'une cuirasse teinte de sang, qui peut le faire reconnaître pour un meurtrier : cette précaution craintive s'accorde même avec celle de jeter le cadavre dans la Pamise. Mérope, à l'aspect de cette cuirasse que l'on a trouvée, ne doute pas que le meurtrier n'ait tué celui qui la portait. On veut encore qu'elle en croie Égisthe, lorsqu'il assure que cette armure est à lui, qu'il l'a reçue de son père : mais comme il répète encore que son père s'appelle Polyclète, comme Mérope ne peut pas deviner que Narbas a changé de nom pour mieux se cacher; comme il n'y a d'ailleurs aucun autre indice qui puisse faire soupçonner que le meurtrier soit Égisthe lui-même, cette précaution si ordinaire aux coupables, de se défaire d'une dépouille qui peut déposer contre eux, forme une présomption assez forte pour faire penser que le meurtrier veut se sauver par un mensonge. Cette présomption peut confirmer l'erreur de Mérope, autorisée encore par celle de ses plus fidèles serviteurs, qui croient tous qu'Égisthe a été tué. Sur tous ces points, le poëte me paraît à l'abri de toute critique raisonnable.

Je ne vois que des éloges à lui donner dans la manière dont il amène la reconnaissance, et qui est bien différente de celle de Maffei. Chez celui-ci, la confidente de Mérope engage le jeune inconnu à rester dans le vestibule où se passe l'action, pour y attendre la reine : il s'y endort, et Mérope y vient avec une hache à la main; elle est prête à le frapper, lorsque Polydore arrive et lui apprend que c'est son fils. Égisthe se réveille au bruit, et, voyant près de lui Mérope armée d'une hache, il s'enfuit avec effroi. Ce sommeil ne réussirait parmi nous qu'à l'Opéra, et cette fuite produirait partout un mauvais effet. C'est une faute qui naît d'une autre faute : c'est la seconde fois que Mérope veut tuer Égisthe. Au troisième acte, elle l'a déjà fait attacher à une colonne, et a pris un javelot pour l'en percer : il n'a été sauvé que par l'arrivée de Polyphonte qu'il a conjuré de le défendre, et qui l'a pris sous sa protection. Ces circonstances, peu dignes de la scène tragique, et la même situation répétée, réussiraient fort mal sur notre théâtre. Ici, Mérope veut immoler l'assassin de son fils sur le tombeau de Cresphonte; et ces sortes de vengeances qui avaient un caractère religieux, et qui étaient consacrées chez les anciens, réfutent d'elles-mêmes les critiques, qui n'ont prouvé que leur ignorance en se récriant contre Mérope qui veut, disent-ils, *faire l'office du bourreau*. Dans la scène entre Narbas et Mérope, scène aussi pleine de mouvement et de chaleur que celle de

Maffei en est dénuée, il y a un vers que ceux qui lisent tout ont trouvé dans l'*Électre* de Longepierre.

J'allais venger mon fils. — Vous alliez l'immoler.

Dans la pièce de Longepierre, Électre dit,

. . . . . . J'allais venger mon frère;

et sa sœur lui répond,

Vous alliez l'immoler.

Ce dialogue est beau; mais il est tellement dicté par la situation, qu'on peut croire, ce me semble, que Voltaire, pour faire ce vers, n'a eu besoin de personne; et la situation, comme on sait, appartenait au sujet depuis deux mille ans : elle est citée par Aristote et Plutarque.

Maffei, depuis le moment où Mérope est instruite, au quatrième acte, que celui qu'elle voulait faire périr est Égisthe, ne le ramène à ses yeux qu'à la fin du cinquième, lorsqu'il a tué Polyphonte. Voltaire, ayant une mère et un fils à mettre en scène, s'est bien gardé de les tenir si longtemps éloignés l'un de l'autre; il a redoublé et multiplié les émotions de la nature, et a su la montrer toujours, ou dans les alarmes, ou dans les dangers. A peine Égisthe est-il sauvé du péril de tomber sous les coups de sa mère, qu'elle se voit au moment de perdre par les coups de Polyphonte le fils qu'elle vient de retrouver. Cette situation, il est vrai, qui n'est pas dans Maffei, est empruntée d'ailleurs, non pas d'*Amasis*, comme on le dit très mal à propos dans les feuilles de l'abbé Desfontaines, mais du *Gustave* de Piron. Dans cette pièce, Christiern, soupçonnant déjà qu'un inconnu qui s'est vanté d'avoir tué Gustave était Gustave lui-même, le fait paraître devant Léonore, mère de ce héros, et donne devant elle l'ordre de sa mort. Léonore saisit le bras du soldat, et crie : *Arrête.... Ah! c'est ton fils*, dit Christiern. Léonore demande la grâce de ce fils, et le tyran ne l'accorde que sous la condition qu'elle consentira sur-le-champ à l'hymen qu'il lui propose. C'est la même marche dans *Mérope;* mais il est plus aisé d'employer des situations qui réveillent en nous les sentiments de la nature, que de leur donner toute la vérité, toute l'éloquence de son langage. L'un est à la portée des romanciers les plus médiocres, l'autre n'appartient qu'aux grands écrivains. Aussi, tandis que des censeurs passionnés et des auteurs jaloux ne voulaient voir dans l'auteur de *Mérope* qu'un *copiste* et un *plagiaire*, Maffei, plus juste, quoique plus intéressé dans cette cause, admirait avec tous les bons juges d'Italie, d'accord avec ceux de France, cette scène dont l'exécution est toute à Voltaire. Polyphonte est loin de penser qu'Égisthe soit ce qu'il est; mais sa politique soupçonneuse le détermine à le faire périr; et de plus, Mérope, lorsqu'elle était encore dans l'erreur, a mis à ce prix la main que Polyphonte veut obtenir : on amène Égisthe en sa présence.

POLYPHONTE.
. . . . Votre intérêt m'anime :
Vengez-vous; baignez-vous au sang du criminel,
Et sur son corps sanglant je vous mène à l'autel.

MÉROPE.
Ah! dieux!

ÉGISTHE, *à Polyphonte.*
Tu vends mon sang à l'hymen de la reine.
Ma vie est peu de chose, et je mourrai sans peine :
Mais je suis malheureux, innocent, étranger;
Si le ciel t'a fait roi, c'est pour me protéger.
J'ai tué justement un injuste adversaire.
Mérope veut ma mort; je l'excuse, elle est mère :
Je bénirai ses coups prêts à tomber sur moi,
Et je n'accuse ici qu'un tyran tel que toi.

POLYPHONTE.
Malheureux! oses-tu, dans ta rage insolente...

MÉROPE.
Eh! seigneur, excusez sa jeunesse imprudente :
Élevé loin des cours, et nourri dans les bois,
Il ne sait pas encor ce qu'on doit à des rois.

Ce mouvement, d'autant plus vrai qu'il est involontaire, et cette imprudence maternelle, qui révèle ce qu'elle veut cacher, et qui expose le fils qu'elle veut défendre, est d'une vérité sublime : c'est la nature surprise dans son secret. C'est une beauté du premier ordre, et bien supérieure au mérite de la situation. Le poëte prolonge avec un art que le génie seul peut soutenir ce trouble si pressant et cette crise si violente qui fait palpiter le spectateur.

POLYPHONTE.
Qu'entends-je? Quel discours! quelle surprise extrême!
Vous, le justifier!

MÉROPE.
Qui? moi, seigneur!

POLYPHONTE.
Vous-même.
De cet égarement sortirez-vous enfin?
De votre fils! madame, est-ce ici l'assassin?

MÉROPE.
Mon fils, de tant de rois le déplorable reste,
Mon fils, enveloppé dans un piége funeste,
Sous les coups d'un barbare...

ISMÉNIE, *à part.*
O ciel! que faites-vous?

POLYPHONTE.
Quoi! vos regards sur lui se tournent sans courroux?
Vous tremblez à sa vue, et vos yeux s'attendrissent?
Vous voulez me cacher les pleurs qui les remplissent?

MÉROPE.
Je ne les cache point; ils paraissent assez :
La cause en est trop juste, et vous la connaissez.

POLYPHONTE.
Pour en tarir la source, il est temps qu'il expire.
Qu'on l'immole, soldats.

MÉROPE, *s'avançant.*
Cruel! qu'osez-vous dire?

ÉGISTHE.
Quoi! de pitié pour moi tous vos sens sont saisis!

POLYPHONTE.
Qu'il meure.

MÉROPE.

Il est...

POLYPHONTE.

Frappez.

MÉROPE, *se jetant entre Égisthe et les soldats.*

Barbare! il est mon fils.

ÉGISTHE.

Moi! votre fils?

MÉROPE, *en l'embrassant.*

Tu l'es, et ce ciel que j'atteste,
Ce ciel qui t'a formé dans un sein si funeste,
Et qui trop tard, hélas! a dessillé mes yeux,
Te remet dans mes bras pour nous perdre tous deux.

A qui donc appartient tout ce dialogue si vrai, si véhément, si pathétique, ce discours de Mérope aux pieds de Polyphonte,

Que vous faut-il de plus? Mérope est à vos pieds;
Mérope les embrasse et craint votre colère :
A cet effort affreux jugez si je suis mère, etc.;

et tout le reste, qui est de la même force? Au talent seul, et au talent le plus rare de tous. On ne prend à personne cette manière d'écrire la tragédie : on ne la trouve que dans son âme, dans son imagination; et c'est précisément pour cela que l'envie s'obstine à la méconnaître.

Ce talent si éminent se soutient au même degré dans toute la pièce; il ne baisse, ni ne se dément nulle part. Le dénoûment même et le récit, qui sont sans contredit ce qu'il y a de plus beau dans Maffei, sont encore dans l'imitateur bien au-dessus de l'original, et cette supériorité tient principalement à la poésie de style, qui est portée aussi loin qu'elle puisse aller. Je ne balance pas à mettre ce récit au-dessus de tous les morceaux du même genre qu'on ait jamais faits, au-dessus même de celui d'*Iphigénie en Aulide*. Qu'on lise, que l'on compare, et qu'on juge si le feu de la narration, le choix des circonstances, cette vérité de détails et d'expressions qui met sous les yeux la chose même, peuvent aller plus loin que dans le récit d'Isménie. En vain les détracteurs de Voltaire, depuis Desfontaines jusqu'à ses derniers successeurs, ont ridiculement affecté de mépriser ce cinquième acte : il est aussi admirable que les précédents. Le critique que j'ai déjà cité, et que Desfontaines loue de manière à faire croire que c'est lui-même, a beau dire avec ce ton de dédain que la haine veut prendre quelquefois, et dont personne n'est la dupe, *Je ne perdrai point de temps à critiquer ce cinquième acte, le spectateur en a été peu content, et je n'apprendrai rien au public en lui disant qu'il est mauvais; le récit épique de la mort de Polyphonte est ridicule et déplacé;* mensonges et inepties : le dernier acte a toujours été applaudi avec transport, comme tout le reste : il n'y a rien d'*épique* dans le récit, pas même de prétexte à cette *ridicule* critique; la seule qui en eût un porte sur la scène entre Narbas et Euryclès. On a fait grand bruit de cette scène entre deux *subalternes* dans un cinquième acte; on a prétendu qu'elle laissait le théâtre vide : cela est faux. Narbas n'est point un personnage *subalterne*, et la scène, qui n'est que d'une vingtaine de vers, est faite avec tant d'art, qu'elle transporte pour ainsi dire sous nos yeux ce qui se passe derrière le théâtre, le fait pressentir, et commence en quelque sorte le récit qui la suit. Serait-ce donc une scène de cette espèce qui pourrait gâter un cinquième acte d'ailleurs si beau? Et quelle action plus théâtrale depuis le cinquième acte d'*Athalie*? quel plus grand spectacle que celui que présente Mérope lorsqu'elle arrive suivie de cette foule de peuple qui vient d'être témoin de la mort de Polyphonte?

Guerriers, prêtres, amis, citoyens de Messène,
Au nom des dieux vengeurs, peuples, écoutez-moi :
Je vous le jure encore; Égisthe est votre roi;
Il a puni le crime, il a vengé son père.

Et montrant le corps sanglant de Polyphonte qu'on apporte dans le fond du théâtre :

Celui que vous voyez traîné sur la poussière,
C'est un monstre, ennemi des dieux et des humains;
Dans le sein de Cresphonte il enfonça ses mains,
Cresphonte mon époux, mon appui, votre maître.
Mes deux fils sont tombés sous les coups de ce traître.
Il opprimait Messène, il usurpait mon rang;
Il m'offrait une main fumante de mon sang.

Et montrant Égisthe qui arrive tenant encore à la main la hache dont il a frappé le tyran :

Celui que vous voyez vainqueur de Polyphonte,
C'est le fils de vos rois, c'est le sang de Cresphonte,
C'est le mien, c'est le seul qui reste à ma douleur.
Quels témoins voulez-vous plus certains que mon cœur?

Et montrant Narbas :

Regardez ce vieillard : c'est lui dont la prudence
Aux mains de Polyphonte arracha son enfance;
Les dieux ont fait le reste.

NARBAS.

Oui, j'atteste ces dieux
Que c'est là votre roi qui combattait pour eux.

ÉGISTHE.

Amis, pouvez-vous bien méconnaître une mère,
Un fils qu'elle défend, un fils qui venge un père,
Un roi vengeur du crime?

MÉROPE.

Et si vous en doutez,
Reconnaissez mon fils aux coups qu'il a portés.

Ces derniers mots, qui ne seraient ailleurs que nobles, deviennent ici sublimes par la situation : ici la tragédie paraît dans tout l'appareil qu'elle peut naturellement joindre à un grand intérêt, dans sa simplicité majestueuse. Rien de forcé, rien de petit, rien d'équivoque : tout est vrai, tout est grand, tout est tragique.

Une des choses qui font le plus d'honneur à Vol-

taire, c'est le rôle d'Égisthe : il est d'une perfection peut-être plus étonnante que celui de Mérope. Avec le talent qu'il avait pour le pathétique, Mérope était dans ses mains un rôle pour ainsi dire tout fait. Égisthe demandait la connaissance de l'art la plus consommée, et Voltaire en a fait un modèle que les écrivains peuvent étudier, comme les artistes étudient la belle nature dans les monuments antiques. Ce rôle était très-difficile : Égisthe est, pendant les premiers actes, dans une situation dépendante et subordonnée; il ne se connaît pas. Il fallait pourtant que le fils de Mérope, le petit-fils d'Hercule, se fît apercevoir dans l'élève de Narbas. C'est ce dont Maffei ne s'est pas douté ; il a cru que tout devait être vulgaire dans ce jeune homme, et se ressentir de sa condition obscure et subalterne; il a cru que c'était là *de la vérité :* il s'est trompé. *La vérité* des arts d'imitation, fondée sur des aperçus plus justes, sur des vues plus réfléchies, veut que le premier trait de la nature se retrouve toujours même sous les formes qui la déguisent. Donnez à un habile peintre à représenter le fils d'un roi, d'un héros, élevé parmi des bergers, et confondu au milieu d'eux; en lui donnant le même habillement, il se gardera bien de lui donner la même figure, le même maintien, le même air de tête; il vous fera remarquer en lui quelque chose qui le distingue de tous les autres. Il en est de même du théâtre, où cette distinction doit être encore plus marquée : c'est là surtout que le personnage que l'on connaît ou que l'on devine doit répondre à notre imagination, qui lui a déjà donné une physionomie, et qui cherche à la reconnaître. Cette théorie est essentiellement celle des arts, puisqu'ils doivent embellir la nature; et de plus elle ne la contredit pas. Il est généralement vrai, d'une vérité physique et morale, que la naissance, les sentiments, l'éducation, nous montrent tous les jours, dans une personne malheureuse et bien née, quelque chose de supérieur à l'état où la fortune a pu la réduire. A plus forte raison aimons-nous à retrouver au théâtre cette supériorité naturelle, qui nous est toujours plus chère qu'aucune autre, parce qu'elle est tout entière à l'homme, et non pas à la fortune. Vous avez vu, messieurs, par tout ce que j'ai rapporté du rôle d'Égisthe, qu'il est tracé sur ce plan, d'autant mieux rempli, que la mesure y est habilement gardée. L'auteur, en relevant toujours son jeune héros au-dessus de sa condition, ne l'a jamais agrandi jusqu'à l'enflure, ne lui a jamais donné ni orgueil ni arrogance. Quand il faut mourir, il ne brave point la mort, il s'y résigne : il ne s'abaisse point, comme dans Maffei, à implorer en gémissant la protection de Polyphonte ; il ne le remercie pas humblement de lui avoir sauvé la vie; il ne flatte pas *ce grand roi*, mais il lui dit avec une fermeté aussi noble que raisonnable :

> . . . Je suis malheureux, innocent, étranger :
> Si le ciel t'a fait roi, c'est pour me protéger.

Quand il apprend qu'il est fils de Cresphonte, et quand les larmes de Mérope prosternée aux pieds du tyran avertissent Égisthe de tout le danger de son nom, il ne paraît ni plus fier de ce titre, ni plus attaché à la vie : ce qu'il dit ne fait voir que l'accord naturel de ses sentiments avec les devoirs de son rang et le malheur de sa situation. Il exhorte Mérope à ne pas s'humilier devant l'oppresseur.

> Je sais peu de mes droits quelle est la dignité;
> Mais le ciel m'a fait naître avec trop de fierté,
> Avec un cœur trop haut pour qu'un tyran l'abaisse.
> De mon premier état j'ai bravé la bassesse,
> Et mes yeux du présent ne sont point éblouis.
> Je me sens né des rois, je me sens votre fils.
> Hercule ainsi que moi commença sa carrière;
> Il sentit l'infortune en ouvrant la paupière,
> Et les dieux l'ont conduit à l'immortalité,
> Pour avoir, comme moi, vaincu l'adversité.
> S'il m'a transmis son sang, j'en aurai le courage :
> Mourir digne de vous, voilà mon héritage.

Ce sublime simple rappelle celui dont les exemples sont fréquents dans Virgile, surtout dans la conversation d'Évandre avec Énée. *Mérope* est, de tous les ouvrages de Voltaire, celui où il s'est le plus pénétré de l'esprit des anciens. On croit les entendre dans ce discours qu'Égisthe tient à Narbas au cinquième acte :

> Eh quoi ! tous les malheurs aux humains réservés,
> Faut-il, si jeune encor, les avoir éprouvés !
> Les ravages, l'exil, la mort, l'ignominie,
> Dès ma première aurore ont assiégé ma vie.
> De déserts en déserts errant, persécuté,
> J'ai langui dans l'opprobre et dans l'obscurité :
> Le ciel sait cependant si, parmi tant d'injures,
> J'ai permis à ma voix d'éclater en murmures.
> Malgré l'ambition qui dévorait mon cœur,
> J'embrassai les vertus qu'exigeait mon malheur :
> Je respectai, j'aimai jusqu'à votre misère;
> Je n'aurais point aux dieux demandé d'autre père.

Plus on lit cette tragédie, et plus on est étonné de la multitude de beautés qu'elle réunit, et de l'art qui les a rassemblées : il éclate surtout dans la manière dont le dénoûment est amené. Maffei l'indique et le fait prévoir maladroitement : à peine Égisthe se connaît-il, que ce jeune homme, si timide auparavant, qui suppliait Polyphonte et fuyait devant Mérope, ne voit rien de si facile que de tuer le tyran au milieu de ses soldats. Il n'a pas même encore une épée, et il s'écrie :

> « Le tyran périra au milieu de la garde qui l'entoure ; je veux lui plonger un fer dans le sein. »

Le vieux Polydore lui représente que cette fureur aveugle ne peut que le conduire à sa perte, et aussi-

tôt Égisthe lui témoigne la plus entière soumission à ses avis. Ce sont deux excès également défectueux : il ne fallait, ni annoncer ce qu'Égisthe fera, ni soumettre sa conduite à qui que ce fût. Voltaire a évité ces deux écueils. Égisthe semble méditer un grand dessein, mais il ne l'explique pas; lui-même paraît attendre l'inspiration des dieux, celle du moment, celle de son courage : et en effet, le succès de sa témérité, quoique les circonstances le rendent très-vraisemblable, ne pouvait être ni combiné ni prévu. Aussi ce dénoûment remplit toutes les conditions : il est naturel, imprévu et intéressant. Égisthe s'écrie :

Hercule, instruis mon bras à me venger du crime;
Éclaire mon esprit du sein des immortels!
Polyphonte m'appelle au pied de tes autels,
Et j'y cours.'

Cette invocation à Hercule n'est point une simple figure de style; elle tient au sujet et au caractère : Égisthe est l'élève du malheur, et l'enfant des dieux. Lorsqu'il aura triomphé du tyran par une heureuse audace, nous l'entendrons dire au milieu de sa gloire :

Elle n'est point à moi; cette gloire est aux dieux :
Ainsi que le bonheur la vertu nous vient d'eux.

C'est le langage des héros d'Homère et de Virgile qui, heureusement pour leur talent et pour nos plaisirs, n'étaient pas des *philosophes* de ce siècle. Narbas, Euryclès, veulent en vain le détourner de rien entreprendre qui puisse l'exposer.

NARBAS.
. . . . . . Ah! mon prince, êtes-vous las de vivre?
EURYCLÈS.
Dans ce péril du moins si nous pouvions vous suivre!
Mais laissez-nous le temps d'éveiller un parti
Qui, tout faible qu'il est, n'est point anéanti.
Souffrez....

Égisthe les interrompt, et prend ici toute la supériorité qui lui convient depuis qu'il est reconnu.

. . . En d'autres temps, mon courage tranquille
Au frein de vos leçons serait souple et docile;
Je vous croirais tous deux : mais dans un tel malheur,
Il ne faut consulter que le ciel et son cœur.
Qui ne peut se résoudre, aux conseils s'abandonne;
Mais le sang des héros ne croît ici personne.

Dans Maffei, Polydore, à l'arrivée de Polyphonte, fait cacher derrière des colonnes ce même Égisthe qui tout à l'heure ne parlait que d'immoler le tyran. Je ne louerai point Voltaire d'avoir évité ce défaut de bienséance théâtrale; mais on ne peut trop le louer d'avoir exalté par degré le courage d'Égisthe à mesure que le péril approche et qu'il est pressé de choisir entre la soumission et la mort. Cette préparation savante et nécessaire de la catastrophe du cinquième acte lui a fourni des beautés supérieures. Mérope elle-même, qui bravait Polyphonte, et qui ne le craint que depuis qu'elle a retrouvé son fils, exhorte Égisthe à céder au sort et aux conjonctures.

Fils des rois et des dieux, mon fils, il faut servir.
. . . .

Il répond :

. . . .
Voyez-vous en ces lieux le tombeau de mon père?
Entendez-vous sa voix? Êtes-vous reine et mère?
Si vous l'êtes, venez.
MÉROPE.
Il semble que le ciel
T'élève en ce moment au-dessus d'un mortel.

Elle a raison, et le spectateur pense comme elle. Mais la confiance d'Égisthe n'est pas un fol oubli de tout danger; le dialogue suivant prouve qu'il est capable d'examiner avant d'entreprendre.

Auriez-vous des amis dans ce temple funeste?
MÉROPE.
J'en eus quand j'étais reine, et le peu qui m'en reste
Sous un joug étranger baisse un front abattu;
Le poids de mes malheurs accable leur vertu.
Polyphonte est haï; mais c'est lui qu'on couronne;
On m'aime et l'on me fuit.
ÉGISTHE.
Quoi! tout vous abandonne!
Ce monstre est à l'autel?
MÉROPE.
Il m'attend.
ÉGISTHE.
Ses soldats
A cet autel horrible accompagnent ses pas?
MÉROPE.
Non; la porte est livrée à leur troupe cruelle :
Il est environné de la foule infidèle
Des mêmes courtisans que j'ai vus autrefois
S'empresser à ma suite et ramper sous mes lois.
Et moi, de tous les siens à l'autel entourée,
De l'autel à toi seul je puis ouvrir l'entrée.
ÉGISTHE.
Seul je vous y suivrai; j'y trouverai des dieux
Qui punissent le meurtre, et qui sont mes aïeux.

Après cette scène on peut s'attendre à tout, et l'on ne peut deviner rien.

Voltaire a emprunté de Maffei ce vers heureux qui termine la pièce :

Et vous, mon cher Narbas, soyez toujours mon père.

Il lui doit aussi cet endroit d'une vérité admirable, ces paroles de Mérope lorsque Égisthe, près de mourir sous ses coups, invoque sa malheureuse mère :

Barbare, il te reste une mère!
Je serais mère encor, sans toi, sans ta fureur :
Tu m'as ravi mon fils.

J'ai fait mention de toutes les beautés dont Voltaire est redevable à Maffei. Elles sont en petit nombre, mais précieuses. J'eusse été beaucoup trop long, si j'avais voulu détailler toutes celles qui appartiennent en propre au poëte français; je me suis borné

aux principales : mais je n'ai pas rapporté non plus celles qui appartiennent au plan et à la manière du poëte italien; elles trouveront leur place ailleurs.

Quant au style, *Mérope* est, sans contredit, ce que Voltaire a écrit de plus parfait. Il a des pièces d'une versification plus forte et plus brillante, selon la nature des sujets; mais dans toutes il arrive quelquefois, ou que le poëte se montre trop, ou que le versificateur s'oublie trop. Aucune, pas même *Zaïre*, n'est tout à fait exempte de ces deux défauts. Ici je n'en vois aucune trace : le poëte ne prend jamais la place du personnage, et à l'égard des vers, jamais il ne s'est plus approché de la pureté, de l'élégance et de l'harmonie de Racine. Il y a des scènes entières où, de même que dans Racine, la critique la plus rigide ne découvre que des beautés et n'aperçoit pas un défaut. Je ne crois pas que l'on trouvât dans *Mérope* douze vers faibles, et à peine y a-t-il deux ou trois expressions impropres.

Vous achetiez sa mort *avec* mon hyménée.

Cette tournure me semble un peu prosaïque, et même un peu louche.

Triste effet de l'amour dont votre âme est *atteinte*.

C'est à Mérope que l'on parle ainsi : je ne sais si le mot *atteinte* est bien juste. Il le serait parfaitement, s'il s'agissait d'un autre amour. On dit très-bien qu'une femme est atteinte d'un amour violent, funeste, coupable, parce que la passion de l'amour emporte avec elle l'idée d'une blessure, et que cette figure est naturelle et vraie. Mais je ne crois pas que l'on puisse dire les *atteintes* de l'amour maternel, sentiment qui, par lui-même, est habituel et doux. Au reste, comme l'amour maternel est dans Mérope une cause de douleurs, l'expression peut encore se justifier, et mon observation est moins une censure qu'un doute que je propose, et qui prouve un examen bien scrupuleux.

Plusieurs causes peuvent avoir concouru à la perfection de cet ouvrage, où le talent de l'auteur paraît dans sa plus grande maturité. D'abord la simplicité du sujet, le premier où, depuis *Athalie*, on se fût passé d'amour, commandait en même temps les plus grands efforts dans l'exécution, et la plus grande simplicité dans le style. Un écrivain tel que Voltaire ne pouvait pas se méprendre à cette analogie nécessaire. Ensuite les alarmes qu'on lui donnait de toutes parts sur le succès d'une pièce sans amour lui firent garder la sienne pendant six ou sept ans; et *Mérope*, composée en 1736, ne fut jouée qu'en 1743. Il eut donc tout le loisir de la revoir; il sentit la nécessité d'imposer à la critique et à l'envie; et dispensé d'invention, il put réunir toutes ses forces sur les détails. Enfin cet esprit flexible, occupé longtemps d'un sujet ancien, se rapprocha plus qu'ailleurs de la manière des tragiques grecs, sut profiter de leur naturel heureux qu'il avait goûté dans Maffei; et quand celui-ci outrait leurs défauts en imitant leur simplicité, Voltaire sut se garantir de ce mélange. De tant de secours joints à un si grand talent il est résulté un des plus beaux modèles de l'art, une tragédie qui est du très-petit nombre de celles où l'on ait été aussi près de la dernière perfection qu'il soit donné à l'esprit humain d'y arriver.

On demandera s'il est possible que, dans un ouvrage où il y a tant à louer, la critique ne voie rien à reprendre. Voltaire nous dit que ni Maffei ni lui *n'exposent des motifs bien nécessaires pour que Polyphonte veuille absolument épouser Mérope*. Cette observation, quoique faite par l'auteur, me semble extrêmement sévère : elle est fondée pour le Polyphonte de Maffei, qui se donne pour ce qu'il est, pour un franc scélérat; mais non pas pour celui de Voltaire, qui met sa politique à en imposer aux Messéniens, et à soutenir le rôle d'un honnête homme. Son mariage avec la veuve de Cresphonte, dont la mémoire est chère au peuple, ne contrarie point son ambition et entre dans ses vues.

Dans la critique dont j'ai parlé, et que Desfontaines, en l'insérant dans ses feuilles, trouve *polie et pleine d'égards*, il est dit en propres termes que *rien n'est plus sifflable que la folle construction de Mérope*. Sans m'arrêter à cette *politesse*, et à ces *égards*, sans réfuter une foule d'objections frivoles qui ne méritent pas de réponse, j'observerai seulement que la seule qui soit spécieuse n'a aucun fondement. Elle porte sur la conduite de Polyphonte, qui consent à laisser vivre Égisthe, pourvu qu'à l'autel même où sa mère va prendre un nouvel époux il vienne jurer obéissance à Polyphonte en présence des Messéniens. On veut trouver de la contradiction entre cette conduite et ce que dit Polyphonte au premier acte :

Si ce fils tant pleuré dans Messène est produit,
De quinze ans de travaux j'ai perdu tout le fruit.
Crois-moi, ces préjugés de sang et de naissance
Revivront dans les cœurs, y prendront sa défense.
. . . .
Égisthe est l'ennemi dont il faut triompher.

Non-seulement il n'y a point ici de contradiction, mais il y a conséquence. Ces vers prouvent bien que Polyphonte doit chercher à faire périr Égisthe, de peur qu'il ne vienne à reparaître dans Messène; mais ils ne prouvent nullement qu'il doive le faire, quand Égisthe vient d'y être reconnu. Au contraire, ce qu'il a dit des sentiments qu'on a pour

Égisthe démontre que la violence serait extrêmement dangereuse, et que le meurtre de ce jeune prince pourrait rendre trop odieux un homme de néant, qui ne doit son élévation qu'à un parti longtemps balancé et aux suffrages d'un peuple séduit.

Quant à moi, les seules objections qui me paraissent raisonnables ne regardent que l'avant-scène, et c'est heureusement la partie dramatique où les législateurs eux-mêmes sont convenus que le poëte avait le plus de liberté. Que Polyphonte ait pu massacrer le roi et ses deux fils dans le tumulte d'une attaque nocturne, sans être vu de personne que de Narbas; que Narbas, en sauvant le seul Égisthe, n'ait pu instruire Mérope de la vérité, et que Polyphonte passe depuis quinze ans pour le vengeur de ceux qu'il a égorgés; ce sont des événements d'un genre fort extraordinaire, et qui approchent du merveilleux : mais ils ne sont pas absolument impossibles; ils sont même justifiés autant qu'ils peuvent l'être; enfin ils précèdent l'action; et comme je l'ai remarqué plus d'une fois, le spectateur, toujours indulgent dans cette partie, adopte volontiers tout ce que le poëte a besoin de lui persuader.

On sait que, de toutes les pièces de Voltaire, *Mérope* est celle qui eut le succès le plus complet; il alla jusqu'à l'enthousiasme, et les larmes coulèrent depuis le premier acte jusqu'au dernier. Ce qui dut y contribuer beaucoup, c'est que la fortune, qui lui avait donné une Gaussin pour *Zaïre* et *Alzire*, lui donna une Dumesnil pour *Mérope*. Il ne faut pourtant pas s'imaginer que ses ennemis aient respecté l'ouvrage ni le succès; l'un et l'autre redoubla leur fureur : elle s'exhala en libelles multipliés, dans l'un desquels on parodia contre lui deux de ses vers avec la plus grossière impudence :

> Quand on a tout pillé, quand on n'a plus d'espoir,
> Écrire est un opprobre, et se taire un devoir.

Mais le public était entièrement pour lui. *Mérope* fut aussi l'époque des récompenses et des honneurs qu'il reçut enfin du gouvernement, mais elle n'en fut pas la cause. S'il obtint des titres et des pensions, la charge de gentilhomme ordinaire du roi et celle d'historiographe de France, s'il fut chargé des ouvrages destinés aux fêtes de la cour pour le mariage du dauphin, si le philosophe de Cirey devint le poëte de Versailles, il dut tout à la protection d'une femme qui était alors toute-puissante. Ce crédit même fut nécessaire pour le faire entrer enfin à l'Académie, où ses talents l'auraient porté bien plus tôt, s'il n'en eût déjà beaucoup abusé : aussi cette victoire ne fut pas celle qui coûta le moins. Mais ce fut aussi le terme de ses prospérités, et les choses étaient déjà bien changées lorsqu'en 1748 il donna *Sémiramis*.

OBSERVATIONS SUR LE STYLE DE MÉROPE.

1. Nous devons l'un à l'autre un mutuel soutien.

La rigueur grammaticale exigerait *nous nous devons*: je crois qu'en poésie on peut d'autant plus supprimer cette répétition de pronom, qu'elle n'est pas agréable à l'oreille, et que l'*un à l'autre* exprime suffisamment la réciprocité.

2. Ce sang s'est *épuisé*, *versé* pour la patrie.

Ces deux participes l'un près de l'autre ne font pas un bon effet, et le second paraît inutile après le premier, qui est plus fort et qui dit tout.

3. Écartez des terreurs dont le *poids vous afflige*.

Expressions inélégantes; un *poids* accable plus qu'il n'*afflige*.

4. Celle de qui la gloire, et l'infortune *affreuse*,
Retentit jusqu'à moi, etc.

Il fallait absolument le pluriel, *ont retenti vers moi*. Quand la conjonctive *et* se trouve entre deux substantifs, ils exigent le pluriel du verbe dont ils sont les nominatifs, à moins qu'il n'y ait entre eux une sorte de conformité d'idées, qui ressemble à l'identité : et *la gloire et l'infortune* n'ont rien de commun. L'élégance exigeait de plus que l'*infortune* n'eût pas d'épithète, puisque la *gloire* n'en avait pas. La phrase en aurait eu plus de précision et de grâce: *affreuse* a trop l'air d'être donné à la rime.

5. *Il a su* que d'Égisthe *on a tranché* les jours.

Après le premier prétérit il fallait, dans la règle, un plus-que-parfait : *il a su qu'on avait tranché*. Il était facile de mettre, *il apprend que d'Égisthe, etc.*; c'est une très-petite irrégularité.

6. Est-ce de nos tyrans quelque ministre *affreux*?

Mauvaise épithète qui ressemble à une cheville.

7. . . . . Ma juste défiance
A pris soin d'effacer dans *son sang dangereux*
De ce secret d'État les vestiges honteux.

Dans son sang dangereux est une phrase louche. On voit bien que le poëte a voulu dire que la vie de ce complice de Polyphonte était dangereuse pour lui; mais il ne le dit pas assez clairement, et l'épithète de *dangereux*, qui peut être appliquée à la vie, ne saurait l'être *au sang*.

8. L'horreur et la vengeance *empliront* tous les cœurs.

Remplir est du style noble, *emplir* n'en est pas. Ces petites différences sont essentielles à la diction.

9. Qui ne peut *se résoudre*, aux conseils s'abandonne.

Se résoudre exige un régime, et ce vers est inutile et froid, puisqu'il répète en maxime ce que les précédents et le suivant expriment en sentiment.

SECTION X. — *Sémiramis.*

Le mérite réel des ouvrages devient toujours à la longue la mesure de leur succès et de leur réputation, mais rarement dans leur naissance. Ce serait demander aux hommes plus qu'on n'en doit attendre, que d'exiger d'eux, dans le premier moment, qu'ils ne jugent pas l'auteur au moins autant que l'ouvrage, et souvent beaucoup plus l'un que l'autre. Cette vérité commune, et qu'on a pourtant contredite plus d'une fois, est prouvée par l'expérience et fondée sur la nature. Il est de fait, surtout au théâtre, que la médiocrité reconnue, qui ne fait ombrage à personne, ne peut pas avoir d'ennemis, et qu'elle a des juges d'autant plus indulgents, qu'ils ont moins à espérer de ce qu'elle peut faire. Parmi ceux qui ont quelque habitude des spectacles, pas un n'ignore que cent pièces qui ont été ou supportées ou applaudies, parce que les auteurs étaient indifférents au public et à la renommée, n'auraient pas été achevées, si par hasard il eût été possible qu'un homme supérieur eût produit quelque chose d'aussi mauvais. Mais toutes les fois qu'un bon écrivain a été au-dessous de lui-même, on ne lui a fait aucune grâce, et il serait trop heureux que la sévérité n'eût jamais été plus loin : trop d'exemples attestent qu'elle a été poussée jusqu'à l'injustice; et ces considérations instructives doivent entrer dans l'histoire des travaux du génie. Il n'est pas inutile d'observer l'influence plus ou moins marquée que des circonstances personnelles ont eue de tout temps sur le sort des meilleurs ouvrages : elles étaient favorables à Voltaire lorsque *Mérope* parut. La liberté de penser, sans être alors aussi périlleuse à beaucoup près sous un gouvernement absolu qu'elle l'est devenue depuis sous une *constitution libre,* ne laissait pas d'avoir ses dangers; elle lui avait attiré des disgrâces, des exils, des emprisonnements, qui même n'avaient pas toujours été des mesures de justice. Le talent maltraité en devient plus intéressant, et les punitions arbitraires, fussent-elles méritées, soulèvent l'opinion contre l'autorité. Le séjour souvent forcé qu'il avait fait longtemps à Cirey n'avait pas sans-doute désarmé des ennemis particuliers, qu'on ne désarme pas, mais lui avait rendu la faveur publique, qu'il est toujours aisé de se concilier dans l'éloignement. Enfin *Mérope* fut jouée au moment même où un ministre venait d'écarter Voltaire de l'Académie française, non-seulement contre le vœu général, mais contre le vœu particulier du roi Louis XV, qui avait annoncé son élection. On eût dit que le public voulait l'en dédommager par tous les honneurs qu'il lui prodigua le jour de la première représentation de *Mérope :* ce fut la première fois qu'un auteur recueillit en personne tous les honneurs d'un succès au théâtre. Il parut dans la loge de la maréchale de Villars, qui n'était pas seulement une grande dame, mais une très-belle femme. Le public, qui était alors une puissance respectable partout où il était assemblé, parce qu'alors les convenances sociales étaient respectées, lui cria : *Embrassez-le;* et il fut embrassé. Mais bientôt après, lorsqu'on le vit honoré à la cour des mêmes distinctions, des mêmes titres que le grand Racine, lorsqu'il fut ou qu'on le crut heureux, cet intérêt public, qui n'avait plus d'objet, fit place par degrés aux secrètes insinuations de l'envie, et l'on fut plus disposé à écouter favorablement ceux qui épiaient son bonheur et ses triomphes pour les troubler. Son entrée à l'Académie fut le premier signal de leur déchaînement : un plat libelle fut répandu clandestinement à la porte du Louvre, le jour que l'auteur de *Zaïre* et de *Mérope* y vint prendre place. Cette satire insipide eût été oubliée, comme mille autres, au bout de huit jours; mais la haine, qui n'est pas toujours maladroite, avait fait son calcul sur l'extrême sensibilité de Voltaire : il l'avait manifestée plus d'une fois, et surtout dans le procès criminel qu'il intenta contre l'abbé Desfontaines au sujet de la *Voltairomanie,* autre libelle encore plus infâme, et pour lequel il n'avait obtenu, après six mois de poursuites, que la satisfaction légère d'un désaveu. On s'attendait, non sans vraisemblance, qu'il n'éclaterait pas moins pour un nouvel outrage du même genre : l'on comptait bien moins sur le mal qu'on voulait lui faire que sur celui qu'il pouvait se faire lui-même; et l'on ne se trompait pas. S'il était possible que la raison tranquille se fît entendre à une tête vive et à une âme ardente, Voltaire aurait senti qu'un homme tel que lui, outragé au milieu de sa gloire, n'avait qu'un seul parti à prendre, celui de laisser ce dédommagement tel quel à ses ennemis, et même à la malignité publique, qui n'est pas fâchée d'en jouir, mais qui en jouit toujours moins quand on y paraît moins sensible. Il aurait aperçu que le procès qu'il allait entreprendre était précisément tout ce que désiraient ceux dont il voulait se venger. Malheureusement il est rare que le grand talent, qui sent tous les avantages de sa supériorité, sente aussi bien tous ceux que ses adversaires doivent à leur bassesse, et qui, dans une lutte semblable, sont aisément au-dessus des siens. Tout se réduit à ce raisonnement qu'ils font tout bas, et

quelquefois tout haut : Quoi que nous fassions, nous ne pouvons jamais nous compromettre ; nous ne sommes rien, et l'œil du public n'est pas ouvert sur nous : quoi qu'il fasse au contraire, dès qu'il entre en lice avec nous, il se compromettra; et qui sait jusqu'à quel point ? Ce fut là le résultat de ce malheureux procès dont les tribunaux retentirent, et dont les curieux conservent les pièces. Voltaire ne put convaincre les auteurs du libelle, ce qui est toujours très-difficile ; et sa vengeance exercée contre un violon de l'Opéra, nommé Travenol, qu'il fit emprisonner comme distributeur du libelle, parut odieuse et vexatoire, et l'exposa lui-même à un procès en réparation. Des jurisconsultes qui ne demandaient pas mieux que de combattre sur leur terrain contre un homme célèbre, imprimèrent des Mémoires qui étaient de nouvelles satires, et ce qu'il y a de pis, des satires juridiques et autorisées. Les amis de Voltaire vinrent à bout de terminer cette querelle dans les tribunaux, mais elle lui nuisit beaucoup dans le public.

On cherchait en même temps à le perdre à la cour; ce qui était encore plus aisé. L'indépendance de son caractère, l'ascendant de son esprit, la hardiesse souvent indiscrète de ses opinions, et la légèreté de ses paroles, alarmaient les uns, embarrassaient les autres, et déplaisaient à tous. Il ne s'agissait plus que de lui ôter l'appui qui le soutenait, celui de la favorite; et il faut avouer qu'on s'y prit avec beaucoup d'adresse. Elle paraissait se faire honneur de son goût pour les lettres et de la protection qu'elle leur accordait. On lui fit entendre qu'à cet égard rien ne pouvait mieux remplir ses vues que de tirer de la retraite et de l'indigence un homme de génie presque octogénaire, que l'on appelait *le Sophocle de la France,* qui depuis longtemps semblait avoir oublié ses talents dans une obscure oisiveté, et ne voulait pas même finir *un chef-d'œuvre* qu'il avait commencé trente ans auparavant. C'était Crébillon; et quoiqu'il ne fût point *le Sophocle de la France,* et que *Catilina* ne fût rien moins qu'un *chef-d'œuvre,* si l'on n'eût voulu que récompenser et honorer l'auteur de *Rhadamisthe,* rien n'était plus juste et plus louable. Mais en faisant venir à la cour le vieux Eschyle, on prévoyait aisément ce qui arriverait de cette espèce de concurrence : on savait que les protecteurs, et surtout les protectrices, n'ont guère deux engouements à la fois; que toutes les préférences seraient pour le nouveau venu; que l'intérêt général serait pour le vieillard que personne ne pouvait plus craindre, et que Voltaire ne résisterait pas aux dégoûts. Bientôt les Œuvres de Crébillon eurent les honneurs de l'impression au Louvre, que n'avaient eus ni Corneille, ni Racine, ni Molière. *Catilina* fut joué vingt fois de suite avec un succès arrangé, qui faisait rire les gens de bon sens, qui fut le scandale du goût et le triomphe de l'esprit de cabale. L'auteur était proclamé de tous côtés comme *un de nos trois grands tragiques,* et l'on permettait à Voltaire de venir après, comme *un fort bel esprit et un homme de beaucoup de talent.*

Si l'on ne veut pas lui pardonner d'avoir eu assez d'amour-propre pour opposer à l'intrigue ce sentiment de sa force, qu'heureusement on ne peut pas ôter au génie, et sans lequel il faudrait bien qu'il cédât la victoire à ses ennemis, l'on doit avouer du moins qu'il chercha une noble vengeance. Il revint à sa retraite de Cirey; mais, pour mesurer ses forces de plus près avec le rival qu'on lui suscitait, il prit sur-le-champ le parti de traiter les sujets que Crébillon avait traités, et donna successivement *Sémiramis, Oreste* et *Rome sauvée.* Son talent lui donna sans peine la victoire dans tous les trois, et même ne laissa lieu à la comparaison que dans un seul. Mais cette victoire n'a été confirmée que par le temps, et le combat fut d'abord très-pénible : il commença dans *Sémiramis.*

C'était à peu près le même sujet qu'il avait autrefois voulu metre en œuvre dans *Éryphile;* et c'est ici que j'ai promis de dire un mot de cette pièce.

Le fond en est tragique : c'est la fable connue d'Alcméon, qui venge sur sa mère Éryphile la mort de son père Amphiaraüs : c'est, à quelques circonstances près, l'aventure d'Oreste sous d'autres noms; et il s'ensuit que Voltaire a fait trois tragédies à peu près sur le même sujet, *Éryphile, Sémiramis,* et *Oreste.*

Le plus grand défaut d'*Éryphile,* c'est que les caractères, les situations, les sentiments, tout est simplement indiqué, et rien n'est approfondi : c'est proprement une esquisse. Éryphile, reine d'Argos, a aimé autrefois Hermogide, prince du sang d'Argos, et a consenti, ou du moins peu s'en faut, au meurtre de son époux Amphiaraüs; mais quand le crime a été commis, elle en a eu horreur, et a pris le coupable en aversion. Effrayée d'un oracle qui la menaçait, comme Clytemnestre, de périr par la main de son fils, elle l'a fait élever dans un temple, sans lui laisser la connaissance de son sort et de son nom, et a répandu le bruit de sa mort. Tout cela même est assez confusément expliqué ; et l'on ne sait pas trop pourquoi, dans les premiers actes, elle n'est pas mieux instruite de la destinée d'un fils qui est si près d'elle. Cependant de longues guerres

civiles ont suivi la mort d'Amphiaraüs, et il arrive ici la même chose que dans Messène, après la mort de Cresphonte. Hermogide y joue à peu près le même rôle que Polyphonte dans *Mérope;* il a un parti, il veut régner, et épouser Éryphile. Mais celle-ci, qui autrefois l'a aimé au point de se rendre pour lui si criminelle, aime actuellement le jeune Alcméon, un guerrier qui passe pour le fils de Théandre, et dont les exploits sont célèbres. Cet Alcméon, comme on s'en doute bien, est son fils, qu'Hermogide a voulu faire périr dans son enfance, et qui a été sauvé secrètement par Théandre, personnage que l'auteur ne fait pas assez connaître, et qui ne tient pas dans la pièce une place convenable. Alcméon, de son côté, aime aussi Éryphile; il aspire au trône : mais son ambition et son amour sont vaguement et faiblement énoncés. La reine a les mêmes remords et les mêmes terreurs que Sémiramis; elle est poursuivie comme elle par le spectre de son époux : mais il s'en faut bien qu'elle ait autant de grandeur dans l'âme et de fermeté dans le caractère, et qu'elle sache imposer, comme Sémiramis, à ses peuples et à son complice. La plupart des scènes principales offrent le même fond dans les deux pièces; mais l'exécution en est si disproportionnée, qu'elle ne laisse pas même lieu au parallèle. Éryphile, ainsi que Sémiramis, doit nommer un roi et choisir un époux au troisième acte; et tout à coup elle annonce une résolution qui pourrait être intéressante, si cette reine eût montré jusque-là un cœur plus maternel, et qu'elle n'eût pas mêlé à ses remords l'amour qu'elle sent pour Alcméon. Mais, d'après les dispositions qui précèdent, on est fort étonné de l'entendre dire que son fils est vivant; qu'elle va obliger le grand prêtre de le produire devant le peuple; que les dieux lui ont prédit que ce fils donnerait la mort à sa mère, mais qu'elle n'en est point effrayée.

De mon fils désormais il n'est rien que je craigne :
Qu'on me rende mon fils, qu'il m'immole, et qu'il règne.

Mais si telle était sa résolution, pourquoi donc a-t-elle paru si peu occupée de ce fils? pourquoi n'en a-t-elle pas dit un mot au grand prêtre qu'elle a vu au premier acte? pourquoi veut-elle l'*obliger à montrer* ce jeune prince? L'a-t-il refusé? S'est-elle même informée de son sort? Elle y a si peu pensé, qu'Hermogide, qui prend aussitôt la parole, lui apprend, ainsi qu'aux Argiens, qu'il a tué ce fils il y a quinze ans pour le dérober au parricide, et pour la sauver elle-même du trépas dont elle était menacée. Il atteste ses services; il réclame les droits de sa naissance, et, résolu à les soutenir par la force, il sort avec tous ceux de son parti. Cette scène, imaginée pour produire des surprises, ne l'est pas de manière à produire de l'effet. La reine y est indécemment bravée par un sujet qui se vante devant elle d'avoir tué son fils, et d'être en état de disputer le trône à la mère. Il ne faut pas que, dans un personnage principal, les remords ressemblent à la faiblesse et à l'impuissance, et tout ce rôle d'Éryphile est mal conçu. Quelle contenance peut-elle faire devant cet Hermogide qu'elle a aimé, et qu'elle n'aime plus? Point de milieu : il fallait, ou qu'elle ne l'eût aimé jamais, où qu'elle l'aimât encore. Les quinze ans qui se sont écoulés rendent ce dernier point fort peu praticable : il fallait donc exclure l'autre. Aujourd'hui elle aime Alcméon, et n'ose pas le proclamer roi; elle hait Hermogide, et n'ose pas lui parler en reine. Rien de moins théâtral que ces caractères indécis et ces volontés indéterminées. Je ne puis savoir trop tôt ce que vous voulez, et vous ne pouvez pas le vouloir trop tôt, si vous désirez que j'y prenne intérêt.

Alcméon, présent à cette scène, Alcméon, le héros de la pièce, qui a vaincu deux rois, qui a un parti dans Argos et une grande renommée, à qui la reine a confié ses intérêts, n'ouvre pas la bouche dans un moment si critique, et laisse, sans dire un mot, sortir Hermogide, qui court ouvertement à la révolte; ce n'est qu'après sa sortie, qu'Alcméon fait à Éryphile des offres de service. Alors, en présence du peuple, elle lui décerne la couronne, le nomme son époux, le déclare roi. Demeurée seule avec lui, elle lui avoue son amour; et il n'a pas encore parlé du sien, dont il a longtemps entretenu Théandre dans les actes précédents, et qu'il semblait avoir tant de peine à renfermer. Il convenait au moins qu'il en dît quelque chose; mais il ne s'en avise pas, lors même qu'il y est autorisé : c'est une suite d'inconséquences.

Dans l'acte suivant, lorsque Éryphile, prête à célébrer son hymen avec Alcméon, veut entrer dans le temple, l'ombre d'Amphiaraüs en sort menaçante, ensanglantée :

Arrête, malheureux!

. . . .

ALCMÉON.
Ombre fatale,
Quel dieu te fait sortir de la nuit infernale?
Quel est le sang qui coule? et quel es-tu!

L'OMBRE.
Ton roi.
Si tu prétends régner, arrête, obéis-moi.

ALCMÉON.
Eh bien! mon bras est prêt. Parle : que faut-il faire?

L'OMBRE.
Me venger sur ma tombe.

ALCMÉON.
Et de qui?

L'OMBRE.
De ta mère.

Cette ombre, que nous allons retrouver dans *Sémiramis*, sera tout à l'heure la matière de quelques réflexions. Alcméon, à qui Théandre a fait croire qu'il est fils d'un esclave et que ses parents ne sont plus, ne comprenant pas ce que lui prescrit Amphiaraüs, se persuade, on ne sait pourquoi, que cet ordre de venger son roi sur une mère qu'il n'a pas ne signifie autre chose, si ce n'est que les dieux veulent punir son ambition et s'opposer à sa fortune. Il avoue à Éryphile qu'il eut pour père un esclave, et quelques circonstances de son récit commencent à faire soupçonner à la reine la vérité fatale qui se découvre un moment après, quand le grand prêtre apporte une épée, qui est dans Argos le signe et l'attribut de la royauté, et la remet aux mains d'Alcméon pour venger Amphiaraüs. Éryphile la reconnaît pour celle qu'Hermogide ravit à son roi quand il l'assassina.

LE GRAND PRÊTRE.

Voici ce même fer qui frappa votre enfance,
Qu'un cruel, malgré lui, ministre du destin,
Troublé par ses forfaits, laissa dans votre sein.

Il ajoute que les dieux lui ont ordonné de garder ce fer jusqu'au jour de la vengeance; et ce jour est arrivé. Tout se révèle : Éryphile reconnaît son fils, et lui avoue son crime. Cette scène est la seule où il y ait un moment d'intérêt, qui tient surtout à une douzaine de vers pathétiques, qui sont à peu près les seuls que l'auteur ait reportés dans le rôle de Sémiramis. Mais cette scène même n'est encore qu'effleurée; le rôle d'Alcméon y est nul.

Cruel Amphiaraüs! abominable loi!
La nature me parle et l'emporte sur toi.
O ma mère!

Il l'embrasse, et c'est là tout ce que contient ce rôle dans une situation dont Voltaire a tiré depuis tant de beaux mouvements.

Éryphile répond :

. . . O cher fils que le ciel me renvoie!
Je ne méritais pas une si pure joie.
J'oublie, et mes malheurs, et jusqu'à mes forfaits,
Et ceux qu'un dieu t'ordonne, et tous ceux que *j'ai faits*.

La faiblesse de ces vers, qui terminent une pareille scène, peut faire comprendre avec quelle négligence l'auteur avait ébauché sa pièce. Pour cette fois, ce n'est pas le sujet qui lui manquait; c'est le travail du poëte qui manquait au sujet.

Le dénoûment est un combat singulier entre Hermogide et Alcméon, sur le tombeau d'Amphiaraüs. Hermogide y perd la vie; et Alcméon, aveuglé par les dieux, frappe sa mère sans le vouloir et sans la connaître, comme Oreste tue Clytemnestre. Éryphile, en mourant, exprime à peu près les mêmes sentiments que Sémiramis; mais l'effet en est aussi différent que le style. Celui de cette pièce est en général faible, vague, incorrect. Le peu de beaux vers qui s'y rencontrent ont trouvé place dans *Sémiramis*, dans *Mérope*, dans *Mahomet;* le tout ensemble ne va pas au delà de quatre-vingts vers, dont plusieurs ont subi quelques changements. En voici d'autres qu'il n'a pu lier à aucun sujet; et comme ils méritaient d'être conservés, l'auteur, qui n'a jamais rien perdu, les a cités dans un de ses ouvrages :

Vos oisifs courtisans, que les chagrins dévorent,
S'efforcent d'obscurcir les astres qu'ils adorent.
Là, si vous en croyez leur coup d'œil pénétrant,
Tout ministre est un traître, et tout prince un tyran;
L'hymen n'est entouré que de feux adultères;
Le frère à ses rivaux est vendu par ses frères;
Et sitôt qu'un grand roi penche vers son déclin,
Ou son fils ou sa femme ont hâté son destin.
. . . .
Qui croit toujours le crime en paraît trop capable.

Ces vers furent d'autant plus remarqués, qu'on avait encore le souvenir assez récent des calomnies, aussi absurdes qu'abominables, répandues dans toute l'Europe sur la mort des petits-fils de Louis XIV, et sur celle du roi d'Espagne, Charles II.

Éryphile ne tomba pas, mais elle eut peu de succès. Un compliment en vers, beaucoup mieux écrit que la pièce, et qui en justifiait les nouveautés hardies, fut extrêmement applaudi, et disposa le public à l'indulgence. Cependant il n'était pas possible que, sur un théâtre chargé de spectateurs, une ombre ne parût pas ridicule; et c'est ce qui arriva encore dans la nouveauté de *Sémiramis*. Ce n'était pas ici la faute de l'auteur; mais le parterre, accoutumé à son style, ne le retrouva pas dans *Éryphile*, et beaucoup d'endroits excitèrent des murmures. Hermogide fit rire lorsque, en revoyant dans Alcméon le fils d'Ériphile, il s'écriait :

Ciel! tous les morts ici renaissent pour ma perte!

La quantité de variantes qui se succédèrent entre les représentations, et qui vont à plus de trois cents vers, prouve les efforts que l'auteur faisait pour satisfaire un public mécontent. Heureusement il le fut aussi de lui-même, retira sa pièce du théâtre, et ne la livra pas à l'impression. Il avait d'autres sujets dans la tête, et ne se souvint d'*Éryphile* que lorsqu'il voulut faire *Sémiramis*.

La critique de l'une est l'éloge de l'autre : tous les défauts que j'ai remarqués dans la première sont remplacés par les beautés qui en sont l'opposé. Malgré la conformité d'objet dans la plupart des scènes principales, l'intervalle entre ces deux pièces est si grand, que l'une semble être d'un écolier qui a quelque talent, et l'autre d'un maître. Ce n'est pas qu'il n'y ait beaucoup à reprendre dans le merveilleux des moyens et dans la marche de la pièce; mais les ca-

ractères, les sentiments, le développement des situations, les effets tragiques, les couleurs locales, sont d'une main sûre et longtemps exercée. Non-seulement la fable est infiniment mieux entendue, mais le lieu où il l'a placée lui donnait les plus grands avantages; et il n'en a négligé aucun. Il y a loin d'une Éryphile à peine connue dans la mythologie, à cette fameuse Sémiramis dont le nom est une époque dans ces temps reculés qu'on nomme héroïques; et la souveraine la plus célèbre de la plus ancienne monarchie de l'Orient offre bien plus à l'imagination des spectateurs et à celle du poëte que la souveraine ignorée du petit royaume d'Argos. Aussi a-t-il commencé par lui donner, ce qui manque à Éryphile, un grand caractère. Ses crimes n'ont été que ceux de l'ambition; et si elle a eu besoin d'un complice, elle a su le contenir : elle ne l'a jamais aimé, et ne le craint pas.

J'ai su quinze ans entiers, quel que fût son projet,
Le tenir dans le rang de mon premier sujet.

Si elle fut coupable, si elle ne cherche pas à se justifier à ses propres yeux, si sa conscience lui fait dire,

Plus les nœuds sont sacrés, plus les crimes sont grands :
J'étais épouse, Otane, et je suis sans excuse;
Devant les dieux vengeurs mon désespoir m'accuse,

les témoignages qu'on rend à la gloire de son règne la relèvent d'autant plus à nos yeux, qu'elle ne songe pas à s'en prévaloir. Otane lui dit :

Ninus, en vous chassant de son lit et du trône,
En vous perdant, madame, eût perdu Babylone.
Pour le bien des mortels vous prévintes ses coups;
Babylone et la terre avaient besoin de vous;
Et quinze ans de vertus et de travaux utiles,
Les arides déserts par vous rendus fertiles,
Les sauvages humains soumis au frein des lois,
Les arts dans nos cités naissant à votre voix,
Ces hardis monuments que l'univers admire,
Les acclamations de ce puissant empire,
Sont autant de témoins dont le ciel glorieux
A déposé pour vous au tribunal des dieux.

Assur lui-même, qui la hait, rend hommage à sa supériorité. Il n'a pu ni la séduire ni l'intimider.

Je connus mal cette âme inflexible et profonde;
Rien ne la put toucher que l'empire du monde.
Elle en parut trop digne, il le faut avouer :
Je suis, dans mes fureurs, contraint à la louer.
Je la vis retenir, dans ses mains assurées,
De l'État chancelant les rênes égarées,
Apaiser le murmure, étouffer les complots,
Gouverner en monarque, et combattre en héros;
Je la vis captiver et le peuple, et l'armée.
Ce grand art d'imposer même à la renommée
Fut l'art qui sous son joug enchaîna les esprits :
L'univers à ses pieds demeure encor surpris.
Que dis-je? Sa beauté, ce flatteur avantage,
Fit adorer les lois qu'imposa son courage;
Et quand, dans mon dépit, j'ai voulu conspirer,
Mes amis consternés n'ont su que l'admirer.

Si depuis quelque temps l'ombre de Ninus qui l'obsède lui inspire cette épouvante dont toutes les grandeurs humaines ne peuvent garantir une conscience troublée par le crime; si ce fantôme, en réveillant ses remords, la jette quelquefois dans l'abattement, et la force à se cacher; dès qu'elle reparaît, elle reprend tout son ascendant : et le poëte a su peindre avec la même force, et son repentir, et sa grandeur.

. . . Sémiramis, à ses douleurs livrée,
Sème ici les chagrins dont elle est dévorée :
L'horreur qui l'épouvante est dans tous les esprits.
Tantôt remplissant l'air de ses lugubres cris,
Tantôt morne, abattue, égarée, interdite;
De quelque dieu vengeur évitant la poursuite,
Elle tombe à genoux vers ces lieux retirés,
A la nuit, au silence, à la mort consacrés,
Séjour où nul mortel n'osa jamais descendre,
Où de Ninus mon maître on conserve la cendre.
Elle approche à pas lents, l'air sombre, intimidé,
Et se frappant le sein de ses pleurs inondé.
A travers les horreurs d'un silence farouche,
Les noms de fils, d'époux, échappent de sa bouche.
Elle invoque les dieux; mais les dieux irrités
Ont corrompu le cours de ses prospérités.

Toute la terreur de la tragédie est empreinte dans ce tableau. Mais Mitrane, qui vient de le tracer, nous dit un moment après :

De ses chagrins mortels son esprit dégagé
Souvent reprend sa force et sa splendeur première :
J'y revois tous les traits de cette âme si fière,
A qui les plus grands rois, sur la terre adorés,
Même par leurs flatteurs ne sont pas comparés.

Et dans un autre endroit :

Mais la reine a paru, tout s'est calmé soudain;
Tout a senti le poids du pouvoir souverain.

Enfin, c'est surtout dans la scène où elle s'explique avec Assur, c'est là qu'elle se montre tout entière, et qu'on voit que, née pour commander aux humains, elle ne cède qu'à la justice des dieux. L'auteur a eu soin de faire ressortir encore ce caractère par le contraste de celui d'Assur. Assur est un scélérat endurci, qui a corrompu jusqu'à sa conscience, et ce personnage, livré à l'horreur qu'il nous inspire, sert, comme il le doit, à faire valoir le personnage qui doit nous intéresser. Il met son orgueil à braver les dieux et les remords.

. . . Je vous avoûrai que je suis indigné
Qu'on se souvienne encor si Ninus a régné.
Craint-on, après quinze ans, ses mânes en colère?
Ils se seraient vengés, s'ils avaient pu le faire.
D'un éternel oubli ne tirez point les morts :
Je suis épouvanté, mais c'est de vos remords.
Ah! ne consultez point d'oracles inutiles :
C'est par la fermeté qu'on rend les dieux faciles.
Ce fantôme inouï, qui paraît en ce jour,
Qui naquit de la crainte, et l'enfante à son tour,
Peut-il vous effrayer par tous ces vains prestiges?
Pour qui ne les craint point, il n'est point de prodiges.

Ils sont l'appât grossier des peuples ignorants,
L'invention du fourbe, et le mépris des grands.

Voilà un langage à la portée de tout jeune auteur qui saura faire des vers; mais celui de *Sémiramis* demandait toute la maturité du grand talent. Il importait d'abord, pour mettre le repentir au-dessus de la scélératesse intrépide, que ce repentir ne pût se confondre avec la faiblesse. Sémiramis s'exprime de manière à n'en être pas accusée. Elle sait qu'Assur, descendant de Bélus, et le premier de l'empire après elle, prétend à la main d'Azéma, princesse du sang : d'un autre côté, forcée par les oracles des dieux à choisir un époux, elle sait que nul n'a plus que lui le droit d'y prétendre, et que la voix publique l'y appelle. C'est sur ces deux points qu'elle veut lui parler, et voici de quel ton :

Vous le savez assez : mon superbe courage
S'était fait une loi de régner sans partage.
Je tins sur mon hymen l'univers en suspens;
Et quand la voix du peuple, à la fleur de mes ans,
Cette voix qu'aujourd'hui le ciel même seconde,
Me pressait de donner des souverains au monde,
Si quelqu'un put prétendre au nom de mon époux,
Cet honneur, je le sais, n'appartenait qu'à vous.
Vous deviez l'espérer, mais vous pûtes connaître
Combien Sémiramis craignait d'avoir un maître;
Je vous fis, sans former un lien si fatal,
Le second de la terre, et non pas mon égal.
C'était assez, seigneur, et j'ai l'orgueil de croire
Que ce rang aurait pu suffire à votre gloire.

Après lui avoir fait part des ordres qu'elle a reçus de l'oracle d'Ammon, elle continue :

Je connais vos desseins et votre politique;
Vous voulez dans l'État vous former un parti;
Vous m'opposez le sang dont vous êtes sorti;
De vous et d'Azéma mon successeur peut naître;
Vous briguez cet hymen, elle y prétend peut-être;
Mais moi, je ne veux pas que vos droits et les siens,
Ensemble confondus, s'arment contre les miens.
Telle est ma volonté constante, irrévocable :
C'est à vous de juger si le dieu qui m'accable
A laissé quelque force à mes sens interdits,
Si vous reconnaissez encor Sémiramis,
Si je puis soutenir la majesté du trône.
Je vais donner, seigneur, un maître à Babylone :
Mais, soit qu'un si grand choix honore un autre ou vous,
Je serai souveraine en prenant un époux.
Assemblez seulement les princes et les mages :
Qu'ils viennent à ma voix joindre ici leurs suffrages.
Le don de mon empire et de ma liberté
Est l'acte le plus grand de mon autorité :
Loin de le prévenir, qu'on l'attende en silence.

Quand on sait parler ainsi aux hommes, on peut ensuite parler des dieux, comme Sémiramis.

Le ciel à ce grand jour attache sa clémence :
Tout m'annonce des dieux qui daignent se calmer;
Mais c'est le repentir qui doit les désarmer.
Croyez-moi : les remords, à vos yeux méprisables,
Sont la seule vertu qui reste à des coupables.
Je vous parais timide et faible : désormais
Connaissez la faiblesse; elle est dans les forfaits.
Cette crainte n'est pas honteuse au diadème;
Elle convient aux rois, et surtout à vous-même,
Et je vous apprendrai qu'on peut, sans s'avilir,
S'abaisser sous les dieux, les craindre et les servir.

C'est ainsi que l'on concilie l'effet moral qui résulte du repentir avec l'effet théâtral qui tient à la grandeur du personnage; et combien même le pouvoir de la religion et de la conscience paraît plus imposant et plus marqué quand il agit à ce point sur une âme de cette trempe! Ce mélange de fierté et de remords qui distingue Sémiramis est un caractère absolument original; il n'a de modèle ni chez les anciens ni chez les modernes. Les critiques qui s'élevèrent de tous côtés contre la pièce, au moment où elle parut, ne manquèrent pas d'en compter et d'en exagérer les défauts; mais nul ne rendit justice à ce rôle, qui est un des plus beaux que Voltaire ait conçus.

L'amour qu'elle a pour son fils sans le connaître, amour qui, dans la *Sémiramis* de Crébillon, n'est qu'un égarement odieux et indécent, est ici ce qu'il devait être, un instinct de la nature mal démêlé, sans trouble et sans passion. Cette nuance n'est que légèrement indiquée dans *Éryphile;* elle est décidée dans *Sémiramis :* l'une rougit d'un penchant qu'elle se reproche, l'autre s'applaudit d'un attachement qu'elle croit inspiré par le ciel; et quelle noblesse, quel intérêt dans les motifs qui déterminent son choix!

. . . Tu sais qu'aux plaines de Scythie,
Quand je vengeais la Perse et subjuguais l'Asie,
Ce héros (sous son père il combattait alors),
Ce héros, entouré de captifs et de morts,
M'offrit en rougissant, de ses mains triomphantes,
Des ennemis vaincus les dépouilles sanglantes.
A son premier aspect, tout mon cœur étonné
Par un pouvoir secret se sentit entraîné :
Je n'en pus affaiblir le charme inconcevable;
Le reste des mortels me sembla méprisable....

Otane lui dit :

. . . .
Quoi! de l'amour enfin connaissez-vous les charmes?
Et pouvez-vous passer de ces sombres alarmes
Au tendre sentiment qui vous parle aujourd'hui?

SÉMIRAMIS.

Non, ce n'est point l'amour qui m'entraîne vers lui :
Mon âme par les yeux ne peut être vaincue.
Ne crois pas qu'à ce point de mon rang descendue,
Écoutant dans mon trouble un charme suborneur,
Je donne à la beauté le prix de la valeur;
Je crois sentir du moins de plus nobles tendresses.
Malheureuse! est-ce à moi d'éprouver des faiblesses,
De connaître l'amour et ses fatales lois?
Otane? que veux-tu? Je fus mère autrefois.
Mes malheureuses mains à peine cultivèrent
Ce fruit d'un triste hymen que les dieux m'enlevèrent.
Seule, en proie aux chagrins qui venaient m'alarmer,
N'ayant autour de moi rien que je pusse aimer,
Sentant ce vide affreux de ma grandeur suprême,
M'arrachant à ma cour, et m'évitant moi-même,
J'ai cherché le repos dans ces grands monuments,
D'une âme qui se fuit trompeurs amusements :
Le repos m'échappait. Je sens que je le trouve;

Je m'étonne en secret du charme que j'éprouve.
Arsace me tient lieu d'un époux et d'un fils,
Et de tous mes travaux et du monde soumis.
Que je vous dois d'encens, ô puissance céleste!
Qui me forçant de prendre un joug jadis funeste,
Me préparez au nœud que j'avais abhorré,
En m'embrasant d'un feu par vous-même inspiré.

Elle n'a point voulu, comme Éryphile, éloigner ce fils dans son enfance, et le priver du trône; c'est Assur qui s'est efforcé en secret de le faire périr, et c'est Phradate qui l'a sauvé, et l'a élevé près de lui dans la Scythie. Le rôle de ce jeune prince est d'une couleur moins neuve que celui de Sémiramis, mais il n'est pas d'un pinceau moins ferme et mais tragique. Il a devant le superbe Assur toute la hauteur d'un guerrier et d'un héros; avec le grand prêtre, des sentiments de respect pour les dieux; avec sa mère, toute la sensibilité filiale. Lorsqu'il n'est connu encore que par les exploits qui ont illustré l'obscurité de sa naissance supposée, lorsqu'il passe pour le fils de Phradate, il a pour Sémiramis la tendre vénération d'un sujet fidèle; il l'admire comme sa souveraine, il la chérit comme sa bienfaitrice. Il est épris de la jeune Azéma, qui lui doit sa liberté et qui aime son libérateur; et cet amour est beaucoup plus convenable que celui d'Alcméon pour Éryphile, espèce de méprise qui ne produit rien et dont on ne peut rien attendre. Cet amour de Ninias et d'Azéma n'est pas au premier rang dans la pièce, mais il ne saurait y nuire : il répand plus d'intérêt sur la situation de ces deux jeunes amants dont le sort dépend de Sémiramis, et qui sont en butte à la haine et à la jalousie du traître Assur. Celui-ci même n'est pas inutile à l'effet général de la pièce : tout l'odieux de son caractère détourne sur lui l'aversion des spectateurs, et les dispose à plaindre, à excuser les fautes que Sémiramis se reproche si amèrement, et dont il se vante avec une orgueilleuse férocité. Le poëte, qui avait enfin appris à creuser, à approfondir le sujet qu'il n'avait d'abord qu'effleuré, se proposait de tirer un grand effet de pitié et de terreur, de la situation d'une mère criminelle, qui ne retrouve son fils qu'au moment où les dieux le lui montrent comme le vengeur de Ninus, et de la situation d'un fils tendre et respectueux qui ne retrouve une mère qu'au moment où les dieux lui ordonnent de la punir. Le génie de Voltaire n'est pas resté au-dessous de cette combinaison, et l'on convient que le quatrième acte de *Sémiramis* est un des morceaux les plus tragiques qu'il ait mis sur la scène. Le cinquième, quoique répréhensible dans les moyens, se soutient, après le quatrième, par l'effet théâtral, par le tableau frappant et neuf de Ninias sortant du tombeau de Ninus, les mains teintes d'un sang qu'il croit être celui d'Assur, et qu'il reconnaît pour celui de sa mère lorsque cette infortunée reine se traîne expirante sur les marches du tombeau, appelant à son secours le fils qui vient de l'immoler : un tel spectacle est vraiment celui de la tragédie.

Voltaire a su, comme dans *Mahomet*, mêler ici les impressions de la pitié à l'horreur du parricide; il arrache des pleurs quand Sémiramis s'écrie :

Viens me venger, mon fils. Un monstre sanguinaire,
Un traître, un sacrilége, assassine ta mère.

NINIAS.

O jours de la terreur! ô crimes inouïs!
Ce sacrilége affreux, ce monstre est votre fils.
Au sein qui m'a nourri cette main s'est plongée;
Je vous suis dans la tombe, et vous serez vengée.

SÉMIRAMIS.

Hélas! j'y descendis pour défendre tes jours;
Ta malheureuse mère allait à ton secours.
J'ai reçu de tes mains la mort qui m'était due.

NINIAS.

Ah! c'est le dernier *trait* à mon âme éperdue.
J'atteste ici les dieux qui conduisaient mon bras,
Ces dieux qui m'égaraient...

SÉMIRAMIS.

Mon fils, n'achève pas.
Je te pardonne tout, si, pour grâce dernière,
Une si chère main ferme au moins ma paupière.
Viens, je te le demande au nom du même sang
Qui t'a donné la vie, et qui sort de mon flanc.
Ton cœur n'a pas sur moi conduit ta main cruelle;
Quand Ninus expira j'étais plus criminelle.
J'en suis assez punie. Il est donc des forfaits
Que le courroux des dieux ne pardonne jamais.

On peut observer ici les différentes nuances qui distinguent des sujets dont le fond paraît le même. Clytemnestre meurt aussi par la main de son fils; mais il eût été impossible de placer dans *Électre* ou dans *Oreste* cette scène où la mère meurt dans les bras de son fils, et qui est d'un si grand pathétique. C'est que les circonstances personnelles sont très-différentes. Clytemnestre est un personnage qu'on ne peut faire supporter, et sur lequel ne peut jamais reposer l'intérêt : elle a aussi des remords, mais elle vit depuis quinze ans dans l'adultère avec le complice de son crime; elle n'est connue que par ce crime, dont le motif a été une passion perverse pour un vil assassin. Sémiramis n'est point dans l'habitude du crime; le sien a eu du moins quelque excuse et de plus nobles motifs; et surtout il est couvert en partie par l'éclat d'un règne glorieux, par une foule de belles actions qui montrent une grande âme dans cette même femme qui a commis une grande faute. Cette admiration mêlée de tendresse qu'avait pour elle Ninias avant de la reconnaître pour sa mère, était suffisamment justifiée, et rend sa douleur bien plus vive après le coup affreux et involontaire

qu'il vient de frapper. Le pathétique de la reconnaissance que l'on a vue au quatrième acte, leurs larmes qui se sont confondues, les accents de la nature qu'on a entendus des deux côtés ; tout contribue à rendre cette mort déchirante pour le spectateur comme pour Ninias. Et c'est la diversité de ces deux rôles de Sémiramis et de Clytemnestre, dont l'un amène des effets si supérieurs à ceux de l'autre, qui fait qu'un sujet à peu près semblable dans les deux pièces est en total bien plus heureux dans *Sémiramis* que dans *Oreste*. On ne peut, dans celui-ci, porter l'intérêt que sur l'amour réciproque d'un frère et d'une sœur, et celui d'une mère et d'un fils est tout autrement puissant pour nous émouvoir. Aussi nous savons que Voltaire, qui travaillait à ces deux pièces presque en même temps, composait l'une avec plaisir, et l'autre avec effort.

On aime à voir que les regrets et les larmes de Ninias adoucissent la punition de Sémiramis; et l'union de ce prince avec Azéma, ordonnée par sa mère expirante, mêle aussi à son malheur une espérance de consolation que l'on adopte volontiers. Ces sortes d'adoucissements ne sont pas inutiles dans les dénoûments où l'infortune tombe sur des personnages qui ont attiré l'affection ou la compassion des spectateurs.

Le caractère d'Oroës, pontife de Babylone, et chef des mages, est parfaitement exprimé dans ces vers, qui contiennent l'abrégé des devoirs du sacerdoce :

. . . . . . Obscur et solitaire,
Renfermé dans les soins de son saint ministère,
Sans vaine ambition, sans crainte, sans détour,
On le voit dans son temple, et jamais à la cour.
Il n'a point affecté l'orgueil du rang suprême,
Ni placé sa tiare auprès du diadème.
Moins il veut être grand, plus il est révéré.

Le langage qu'il tient à Sémiramis est conforme à ce portrait :

Je remplis mon devoir, et j'obéis aux rois.
Le soin de les juger n'est point notre partage;
C'est celui des dieux seuls.

Il était d'autant plus essentiel de lui donner ce caractère, qu'il est dans toute la pièce l'organe des volontés et des vengeances célestes, et que, forcé par le ciel d'armer le fils contre la mère, il eût été odieux, s'il n'eût paru fait pour se prêter avec douleur à ce triste ministère.

Le style de Voltaire n'a jamais eu plus de pompe que dans cet ouvrage, et n'a pourtant que celle qui convient au sujet, sans lieux communs et sans déclamation. Le lieu de la scène est expliqué dès les premiers vers, avec une magnificence de détails faite pour annoncer le ton majestueux qui régnera dans toute la pièce.

Que la reine en ces lieux, brillants de sa splendeur,
De son puissant génie imprime la grandeur!
Quel art a pu former ces enceintes profondes,
Où l'Euphrate égaré porte en tribut ses ondes;
Ce temple, ces jardins, dans les airs soutenus,
Ce vaste mausolée où repose Ninus;
Éternels monuments moins admirables qu'elle?
C'est ici qu'à ses pieds Sémiramis m'appelle.
Les rois de l'Orient, loin d'elle prosternés,
N'ont point eu ces honneurs qui me sont destinés.

Il est tout simple qu'Arzace, qui n'a jamais quitté la Scythie, soit frappé de tout ce qu'il voit dans le palais de Babylone; et son étonnement a dû fournir au poëte les couleurs de cette exposition descriptive. Arzace, dès le commencement, nous donne la haute idée qu'il a lui-même et qu'il doit avoir de Sémiramis.

Aux plaines d'Arbazan quelques succès peut-être,
Quelques travaux heureux m'ont assez fait connaître;
Et quand Sémiramis, aux rives de l'Oxus,
Vint imposer des lois à cent peuples vaincus,
Elle laissa tomber, de son char de victoire,
Sur mon front jeune encore un rayon de sa gloire.
Mais souvent dans les camps un soldat honoré
Rampe à la cour des rois, et languit ignoré.

C'est sur ce même ton, dont la noblesse est toujours intéressante, qu'il rend compte à la princesse Azéma de la première audience qu'il a eue de Sémiramis.

Je me suis vu d'abord admis en sa présence.
Elle m'a fait sentir, à ce premier accueil,
Autant d'humanité qu'Assur avait d'orgueil;
Et, relevant mon front prosterné vers son trône,
M'a vingt fois appelé l'appui de Babylone.
Je m'entendais flatter de cette auguste voix
Dont tant de souverains ont adoré les lois;
Je la voyais franchir cet immense intervalle
Qu'a mis entre elle et moi la majesté royale.
Que j'en étais touché! qu'elle était, à mes yeux,
La mortelle, après vous, la plus semblable aux dieux!

Au troisième acte, la pompe du spectacle se joint à celle du style, et la justifie. On sait que depuis *Athalie*, on n'avait rien vu sur la scène d'aussi auguste que l'appareil de cette assemblée où Sémiramis doit choisir un époux, et l'on n'avait pas non plus fait entendre de plus beaux vers que ceux que Voltaire lui fait prononcer sur le trône qu'elle va partager. Ce appareil n'est pas une vaine décoration; c'est l'action même, et le style est digne de l'action.

Si la terre, quinze ans de ma gloire occupée,
Révéra dans ma main le sceptre avec l'épée,
Dans cette même main qu'un usage jaloux
Destinait au fuseau sous les lois d'un époux;
Si j'ai, de mes sujets surpassant l'espérance,
De cet empire heureux porté le poids immense,
Je vais le partager pour le mieux maintenir,
Pour étendre sa gloire aux siècles à venir,

Pour obéir aux dieux, dont l'ordre irrévocable
Fléchit ce cœur altier, si longtemps indomptable.
Ils m'ont ôté mon fils : puissent-ils m'en donner
Qui, dignes de me suivre et de vous gouverner,
Marchant dans les sentiers que fraya mon courage,
Des grandeurs de mon règne éternisent l'ouvrage.
J'ai pu choisir sans doute entre des souverains;
Mais ceux dont les États entourent mes confins,
Ou sont mes ennemis, ou sont mes tributaires;
Mon sceptre n'est point fait pour leurs mains étrangères;
Et mes premiers sujets sont plus grands à mes yeux
Que tous ces rois vaincus par moi-même ou par eux.
Bélus naquit sujet : s'il eut le diadème,
Il le dut à ce peuple, il le dut à lui-même.
J'ai, par les mêmes droits le sceptre que je tiens.
Maîtresse d'un État plus vaste que les siens,
J'ai rangé sous vos lois vingt peuples de l'aurore
Qu'au siècle de Bélus on ignorait encore :
Tout ce qu'il entreprit, je le sus achever.
Ce qui fonde un État peut seul le conserver.
Il vous faut un héros digne d'un tel empire,
Digne de tels sujets, et, si j'ose le dire,
Digne de cette main qui va le couronner,
Et du cœur indompté que je vais lui donner.
J'ai consulté les lois, les maîtres du tonnerre,
L'intérêt de l'État, l'intérêt de la terre :
Je fais le bien du monde en nommant un époux :
Adorez le heros qui va régner sur vous;
Voyez revivre en lui les princes de ma race.
Ce héros, cet époux, ce monarque, est Arzace.

Ce vers, qui frappe à la fois de terreur, mais par différents motifs, Arzace, Azéma, Assur et Oroës, peut rappeler celui du troisième acte d'*Iphigénie :*

Il l'attend à l'autel pour la sacrifier.

Et peut-être Voltaire, qui ne trouvait rien de si beau que cette scène, où un seul mot met dans une situation si terrible Clytemnestre, Achille et Iphigénie, a-t-il cherché à produire un effet à peu près semblable. Mais quoique celui de *Sémiramis* soit ici fort théâtral, quoiqu'il l'emporte même pour le spectacle, il n'y a pas à beaucoup près l'intérêt d'*Iphigénie*. On conçoit aisément que le danger de la fille, le désespoir de la mère, et l'indignation d'un amant tel qu'Achille, font une tout autre impression que les amours de Ninias et d'Azéma, et l'ambition trompée d'Assur. Ici Voltaire le cède à Racine, dans la partie où il a le plus souvent quelque avantage, dans celle de l'intérêt. Il faut convenir que celui de *Sémiramis* ne commence réellement qu'au quatrième acte, où il est à la vérité très-grand, ainsi que dans le cinquième. Mais il y en a peu dans les trois premiers; et c'est le principal défaut de cette pièce, que j'ai considérée jusqu'ici dans ses beautés, et qu'il faut examiner dans ce qu'elle a de défectueux, en rendant justice aux ressources étonnantes que l'auteur a employées pour remplir, autant qu'il était possible, le vide des premiers actes.

Ils se passent tout entiers en préparations, et l'action ne commence véritablement qu'à cette scène qui termine le troisième acte. C'est là seulement, c'est lorsque Sémiramis a fait choix d'Arzace pour son époux, que les personnages commencent à être en situation; et cette marche est essentiellement défectueuse. Le premier acte seul est accordé au poëte pour exposer ses faits et préparer ses ressorts. Ils doivent agir dès le second, sans quoi la langueur se fait sentir. Voyez *Athalie*, la plus simple de toutes nos pièces : la venue de cette reine dans le temple, les motifs qui l'y amènent, l'interrogatoire que subit l'enfant, ont déjà commencé dès le second acte le péril de Joas et les alarmes du spectateur. Voyons maintenant *Sémiramis :* au premier acte, la scène entre Ninias et le grand prêtre semble nous promettre la révélation des destinées de ce jeune prince, qui ne se connaît pas encore; c'est dans cette vue que Phradate, en mourant, l'adresse au pontife, qui doit l'instruire et le guider. Oroës sait tout; il sait qu'Arzace est fils de Sémiramis. Pourquoi ne le lui dit-il pas? Pourquoi attend-il que sa mère l'ait choisi pour époux? Pourquoi l'expose-t-il aux dangers d'un inceste? Il se contente de lui apprendre que Ninus a été empoisonné, et il ajoute :

Je n'en puis dire plus. Des pervers éloigné,
Je lève en paix mes mains vers le ciel indigné.
Sur ce grand intérêt qui peut-être vous touche,
Ce ciel, quand il lui plait, ouvre et ferme ma bouche.

Je vois bien dans ces vers l'excuse que le poëte a voulu se préparer; mais est-elle suffisante? Sa pièce est fondée sur le merveilleux; il suppose le grand prêtre conduit par l'inspiration céleste : c'est donc ici qu'il faut examiner ce qu'est le merveilleux dans la tragédie, et ce qu'il en fait dans la sienne.

Il est également reconnu que la tragédie peut admettre le merveilleux, et qu'elle ne le peut que sous certaines conditions. Il peut être employé de deux manières, ou comme moyen, ou en action. Il l'est comme moyen dans *Iphigénie,* où l'oracle, qui demande le sacrifice de la princesse, justifie la conduite d'Agamemnon, et sert de fondement à toute la pièce. Il l'est de même dans *Électre,* où le parricide d'Oreste est ordonné par les dieux, et n'est supporté que sous ce point de vue. Il pourrait l'être de même dans *Alceste,* dans quelques autres sujets de la Fable. Les modernes, comme les anciens, ont fait usage de cette première espèce de merveilleux : la seconde, celle qui est en action, a souffert parmi nous plus de difficulté. Euripide et Sophocle ne se faisaient aucun scrupule de faire paraître sur la scène des divinités et des ombres. Horace, dont le goût était sévère, exige avec raison que ces ressorts extraordinaires ne soient mis en œuvre que dans le cas d'une absolue nécessité, et d'une importance d'objet proportionnée au merveilleux qu'on emploie. Pour nous, plus difficiles encore, nous avions, jusqu'à Voltaire,

renvoyé ce merveilleux au théâtre de la fiction, à l'Opéra. L'auteur de *Sémiramis* prouve très-bien dans sa préface que ce scrupule n'est point fondé, et que le merveilleux, appuyé sur les idées religieuses reçues chez toutes les nations, ne blesse par lui-même ni la raison ni les bienséances théâtrales. Ses raisons sont trop connues pour les répéter ici; et comme elles ne peuvent être détruites, il est permis d'en conclure que ceux qui pensent avoir fait le procès à l'ombre de Ninus, en disant que *nous ne croyons pas aux revenants*, faisaient une parodie, et non pas une critique. Mais il pose lui-même en principe qu'un miracle ne doit pas être reçu dans la tragédie, s'il n'y paraît pas tellement nécessaire qu'on ne puisse rien mettre à la place, et que le spectateur attende et désire l'intervention céleste, là où les moyens humains ne suffisent pas. Je crois qu'il a raison : je suppose, par exemple, qu'on ait mis l'innocence dans un danger tellement inévitable, et qu'on l'ait rendue pendant cinq actes tellement intéressante, qu'on ne puisse sauver la victime et contenter le spectateur que par un prodige; j'ose croire qu'un homme de génie pourrait le hasarder avec succès. Voltaire s'applaudit, et ce n'est pas sans fondement, d'avoir préparé l'apparition de Ninus par tout ce qui précède; et il est sûr qu'il a répandu sur toute la pièce un nuage religieux qui en impose à l'imagination, et qui est vraiment l'ouvrage de l'art. Aussi, quoique le spectre de Ninus ait toujours nui à l'effet de *Sémiramis* plus qu'il ne lui a servi, tant que les spectateurs, confondus sur la scène avec les acteurs, s'opposaient à l'illusion plus nécessaire à ce genre de spectacle qu'à tout autre, ce même spectre, depuis que le théâtre est libre, a fait une impression analogue au reste de la pièce. Mais, en le jugeant sur les principes de l'auteur, est-il ce qu'il devait être? est-il absolument nécessaire? Non; car tout ce qui se passe dans la pièce pourrait se passer sans lui : le grand prêtre sait tout, et peut tout dire. Il eût donc fallu, pour rendre indispensable l'apparition de Ninus, que personne ne fût instruit du crime de Sémiramis, que lui seul pût empêcher l'inceste, révéler le forfait, et commander la punition. Je suis fort loin de comparer à *Sémiramis* un monstre de tragédie tel que *Hamlet*, de Shakespeare; mais j'avoue que, dans l'auteur anglais, le spectre est beaucoup mieux motivé, et produit plus de terreur que celui de Ninus. Pourquoi? C'est qu'il vient dévoiler ce que tout le monde ignore, et, de plus, qu'il ne parle qu'au seul prince de Danemarck. Cette dernière circonstance n'est pas indifférente : je ne crois pas qu'un spectre doive paraître sur la scène à la vue d'une grande assemblée; au milieu de tant de monde, la terreur s'affaiblit en se partageant. L'auteur a cru rendre le prodige plus imposant par tout cet appareil; mais, en cherchant avec soin pourquoi il ne produit jamais qu'un effet médiocre, il m'a paru que les véritables raisons sont celles que je viens d'exposer. Je ne prétends pas substituer ici mes idées à celles d'un maître tel que Voltaire, et je sais qu'il est fort différent d'indiquer ce qui n'est pas bien, ou de trouver ce qui serait mieux; mais il me semble que si Ninus fût apparu devant Ninias, seul et dans le silence de la nuit, et que, sans avoir avec lui une longue conversation, comme le spectre anglais avec Hamlet, il eût, en quelques mots, révélé le crime et demandé la vengeance, il eût pu inspirer beaucoup plus de terreur.

Dans le plan de Voltaire, que vient dire l'ombre à Ninias? De sacrifier à sa cendre, d'expier des forfaits, et d'écouter le pontife. Mais Arzace, que son père en mourant a envoyé vers Oroës; Arzace, qui le regarde comme son guide, comme le dépositaire et l'arbitre de ses destinées, est tout disposé à l'écouter, à lui obéir. De quoi donc s'agissait-il? D'une explication entre Oroës et Ninias, explication qui est encore nécessaire, même après l'apparition de Ninus, puisque Ninus ne découvre rien; et alors je reviens à la question d'où je suis parti : Pourquoi cet Oroës ne dit-il pas, dès le premier acte, tout ce qu'il ne dit qu'au quatrième? Ce que je viens de développer sur la nature du merveilleux tragique a fait tomber d'avance la raison frivole qu'allègue le grand prêtre, *que le ciel ouvre et ferme sa bouche quand il lui plaît?* Point du tout : il est évident ici que c'est quand il plaît au poëte; car nous sommes convenus que le merveilleux ne doit pas être arbitraire et gratuit, qu'il doit y avoir importance et nécessité; et où est la nécessité que le grand prêtre, qui doit apprendre à Ninias que Sémiramis est sa mère, et qu'elle a empoisonné Ninus, le lui apprenne le soir plutôt que le matin? Il n'y en a pas la moindre raison plausible. La seule que le spectateur ne sent que trop, et qui n'en est pas une, c'est que la révélation, faite au premier acte, rapprocherait trop la catastrophe, et rendrait l'intervalle très-difficile à remplir. Mais c'était au poëte à trouver des motifs suffisants pour différer cette révélation, et ce n'en est pas un que de faire dire dire au pontife qu'*il parle quand il plaît aux dieux*.

C'est aux artistes, pour qui surtout sont faites ces réflexions, à se demander ce qu'ils pensent de cette espèce de hardiesse sans exemple, de concevoir un plan où l'exposition est réellement au quatrième acte; quelle idée ils doivent se former d'un poëte que

ose hasarder cette étrange contravention à la première de toutes les règles, bien plus risquable par ses conséquences que l'apparition d'une ombre, et d'un poëte qui s'en tire avec succès. Mon dessein n'est sûrement pas de consacrer les fautes parce qu'elles ont réussi; au contraire, je vais faire voir combien il serait dangereux de s'en autoriser, et d'en faire un principe. D'abord, cette faute n'est pas du nombre de celles dont Voltaire disait, lorsqu'on les lui fai sait remarquer : *Critiques de cabinet, qui ne font rien pour le théâtre*. Elle y fait beaucoup; elle est la cause de la langueur qui se fait sentir généralement dans le deuxième et le troisième acte, jusqu'à la grande scène d'apparat qui excite du moins la curiosité. Jusque-là, nulle émotion, nulle action; les personnages ne sont jamais en situation les uns avec les autres: et c'est une preuve de l'importance qu'il faut attacher à l'observation des règles essentielles, dont la violation entraîne de semblables inconvénients. Mais comment n'ont-ils pas empêché que la pièce ne s'établit au théâtre? La raison qu'on en peut donner ne peut assurément pas prescrire contre les règles de l'art, ni rassurer ceux qui le cultivent. C'est que Voltaire a soutenu le deuxième et le troisième acte par tout ce que le génie poétique peut fournir de beautés de détail. Il n'a pas pu faire que l'on fût ému, et qu'on ne s'aperçût pas du vide d'action; mais, par le sentiment de l'admiration qu'inspirent le dialogue, le développement des caractères et l'éclat de la poésie, il a du moins soutenu l'attention; et ensuite le grand tragique des deux derniers actes, dont l'impression est la dernière qu'on reçoit, a fait oublier ce qui manquait aux premiers. C'est le cas peut-être d'appliquer ce vers d'un ancien (Martial) :

Si non errasset, fecerat ille minùs.

Il aurait fait bien moins, s'il n'avait pas failli.

Mais aussi, pour s'autoriser d'un pareil exemple, il faudrait faillir comme Voltaire.

Si je n'ai pas admis l'intervention céleste comme une excuse valable du silence d'Oroës au premier acte, j'avouerai, malgré les critiques, qu'elle me paraît suffire pour justifier l'entrée de Sémiramis dans le tombeau. Je sais qu'il eût été plus simple et plus prudent de n'y descendre que bien accompagnée, ou d'y envoyer cinquante soldats; mais il est reçu que les dieux conduisent tout dans la pièce, et ici l'objet est important, et, suivant l'expression d'Horace, digne de l'intervention des dieux. Elle est même expressément prédite. Ninus a dit à sa coupable épouse qui s'approche de son tombeau :

Quand il en sera temps, je t'y ferai descendre.

Oroës dit à Ninias :

La victime y sera; c'est assez vous instruire :
Reposez-vous sur eux du soin de la conduire.

Nous sommes donc préparés à un événement extraordinaire qui doit amener la punition terrible de Sémiramis, immolée par son fils dans la tombe de l'époux qu'elle a fait périr. Il y a ici proportion entre les effets et les moyens, et c'est tout ce que l'art exige. Sémiramis est égarée, sans doute, quand elle entre la tombe où est Assur; mais Oreste ne l'est-il pas quand il tue sa mère en croyant ne frapper qu'Égisthe? Les dieux ne sont pas de trop lorsqu'il s'agit d'un pareil crime et d'un pareil châtiment.

Le style de *Sémiramis*, si brillant de poésie, n'est pas à beaucoup près aussi pur, aussi châtié que celui de *Mérope :* on voudrait en retrancher un certain nombre de vers ou négligés, ou incorrects, ou destitués d'harmonie. Cette pièce fut composé très-rapidement : l'auteur en changea quantité de vers dans le cours des représentations, et la corrigea aussi vite qu'il l'avait faite. Elle fut accueillie par la cabale la plus violente qu'il eût essuyée depuis *Adélaïde*. Tout le monde se faisait un devoir de prendre parti pour Crébillon, comme s'il était défendu de surpasser son rival. Il avait fait une mauvaise *Sémiramis*, oubliée depuis trente ans; mais on s'en souvint quand Voltaire voulut en donner une meilleure. Elle ne tomba pas cependant : mais la première représentation fut très-orageuse, et les autres furent médiocrement suivies. De tous côtés, la critique se faisait entendre : elle avait de quoi s'exercer; mais il eût fallu rendre justice aux beautés, et cette justice n'est venue que longtemps après. On se souvient encore de ce vers, le dernier d'une épigramme qui courut alors :

Le tombeau de Ninus est celui de Voltaire.

On a cité partout le prétendu bon mot de Piron, à qui l'auteur demandait ce qu'il pensait de cette pièce: *Vous voudriez bien que je l'eusse faite*. Cette réponse, qui prouve seulement le peu de succès qu'avait alors *Sémiramis*, n'a rien de plaisant que la confiance d'un homme qui, n'ayant jamais fait dans le genre tragique rien qui valût une scène de *Sémiramis*, parlait à Voltaire du ton d'un rival. Le changement qu'a éprouvé le théâtre depuis qu'on a ôté les banquettes, et le talent de notre le Kain, ont enfin mis cette tragédie à sa place; et si de grands défauts ne permettent pas qu'elle soit comptée parmi les pièces du premier ordre, ses beautés poétiques et théâtrales la rangent au moins parmi les premières du second.

OBSERVATIONS SUR LE STYLE DE SÉMIRAMIS.

1. De ses chagrins mortels son esprit dégagé,
Souvent reprend sa force et sa *splendeur* première.

Splendeur ne se dit proprement que des objets extérieurs : *la splendeur* d'un règne, d'une fête, d'une cérémonie, du trône, etc. Il ne peut se dire de *l'esprit*.

2. Que prête à se *glacer, traça* sa main mourante.

Consonnances de syllabes sifflantes.

3. Aisément des mortels ils ont *séduit* les yeux.

Terme impropre : la même faute est dans *Bajazet* et ne devait pas être imitée. D'ailleurs, le mot propre *tromper*, qui est dans le vers suivant, pouvait se mettre dans celui-ci, sans que la répétition fût vicieuse.

4. Mes yeux, *remplis de pleurs*, et lassés de s'ouvrir.

Le premier hémistiche est peu agréable à l'oreille; le second est emprunté de Rousseau :

Et mes yeux, noyés de larmes,
Étaient lassés de s'ouvrir.

5. En m'arrachant mon fils m'avait *punie assez*.

Cette élision sèche et dure à la fin d'un vers forme une chute désagréable.

6. Je voudrais... Mais faut-il, dans l'état qui m'opprime...

On n'est point *opprimé* par un *état;* on est *accablé* d'un *état*, et *opprimé* par le sort. Le mot *opprimer* ne peut se dire que de ce qui peut être personnifié figurément, comme le pouvoir, l'injustice, etc. Au contraire, *oppressée* ne se dit que des choses : on est *oppressé* de douleur, *opprimé* par ses ennemis. Ce sont de ces distinctions nécessaires qui constituent la pureté de la diction en vers comme en prose.

7. *Brisâtes* mes liens, *remplîtes* ma vengeance.

Il faut éviter en vers ces sortes de prétérits, dont la prononciation lourde et emphatique déplaît à l'oreille; il faut surtout se garder d'en mettre deux à la suite l'un de l'autre; c'est une négligence de style.

8. La fierté d'un héros et le cœur d'un amant.

Relisez la période entière, qui commence cinq vers au-dessus, et vous verrez : *Votre cœur* a cru que vous pouviez déployer *le cœur, etc.* La distance du premier nominatif n'empêche pas que cette répétition battologique ne soit une faute.

9. Ambitieux esclave et tyran tour à tour.

La précision du style exigeait *esclave et tyran* sans épithète, ou la correspondance des idées demandait une épithète pour chacun de ces deux mots.

10. *Conservez vos bontés*, je brave son courroux.

Il fallait absolument *conservez-moi*. D'autres éditions portent, *ménagez vos bontés*, qui est bien plus mauvais. L'un est insuffisant pour le sens; l'autre est une espèce de contre-sens.

11. . . . Vois enfin si *les temps* sont venus
De lui porter des coups, etc.

Phrase vicieuse. On dit *le temps* de faire quelque chose; on ne peut pas dire *les temps de faire*. La raison en est sensible; c'est que *le temps de faire* marque un point défini du temps, qui revient à *occasion; les temps* offrent une idée indéfinie. C'est donc une contradiction dans les termes, une faute grave et d'autant plus choquante, qu'elle est visiblement amenée par la rime, qui seule s'est opposée à l'expression juste, *si le temps est venu*. Il est d'autant plus blâmable dans un bon versificateur de se montrer dépendant de la rime, qu'il est plus beau d'en paraître toujours indépendant.

12. Sachez que de Ninus *le droit* m'est assuré.

L'impropriété de ce mot *droit* présente ici une idée très-fausse. On dit dans la pièce que Bélus n'a dû le trône qu'*à son peuple et à lui-même;* c'était là son *droit :* ce ne peut pas être celui d'Assur, qui ne peut prétendre au trône que comme prince du sang de Bélus; ce qui n'a rien de commun avec *le droit de Ninus*, successeur en ligne directe de Bélus.

13. De vous et d'Azéma l'union désirée
Rejoindra de nos rois *la tige séparée*.

Figure fausse, et contre-sens dans les termes. On peut rejoindre *les branches séparées de la tige royale*, et cette figure est aussi claire que le rapport métaphorique d'un arbre à une famille. Mais comment *séparer* ou *rejoindre une tige* sans objet correspondant?

14. De connaître l'amour et ses *fatales lois*.

Fin de vers où l'oreille est trop négligée, comme dans quelques autres.

15. Quel pouvoir a brisé l'éternelle barrière
Dont le ciel sépara l'enfer et la lumière?

Proprement, *dont* signifie *de qui, duquel*, et non pas *par qui, par lequel*. Mais en poésie, l'exemple des meilleurs écrivains, et l'avantage de la précision quand elle ne nuit point à la clarté, autorisent l'une et l'autre acception.

16. Ce grand choix, tel qu'il soit, *peut n'offenser que moi*.

Quand la transposition d'une particule peut changer le sens, il ne faut pas se la permettre. Azéma veut dire, *ce choix ne peut offenser que moi;* ce qui est très-différent de ce qu'elle dit. La contrainte de la mesure ne justifie pas de pareilles fautes : elle les aggrave en laissant trop voir ce qu'il ne faut ja-

mais montrer, l'impuissance de dire ce qu'on veut dire.

17. . . . . Arrête, et respecte ma cendre;
Quand il en sera temps, *je t'y ferai descendre*.

Cela signifie proprement, *je te ferai descendre dans ma cendre;* ce qui n'est pas français. Mais les idées de *cendre* et de *tombe* sont si voisines, que la pensée les confond par approximation, et se prête à l'ellipse qu'il faut supposer, *dans la tombe où est ma cendre*. Cette licence n'est peut-être pas une faute, mais n'est pas non plus une beauté.

18. *Glaça sa faible main, etc.*

Cacophonie déjà remarquée ailleurs : cette petite faute est la seule dans tout ce quatrième acte si tragique.

19. Eh bien, chère Azéma! ce ciel *parle par vous*.

Autre cacophonie.

20. Ah! c'est le dernier *trait* à mon âme éperdue.

Cette phrase est vicieuse. On ne peut pas dire proprement, *c'est le dernier trait à*, et il est impossible de supposer aucune phrase elliptique; car on ne dit pas *porter un trait,* comme on dit *porter un coup*. Au contraire, nous avons vu plus haut un vers qui est justifié par une ellipse très-naturelle :

21. La nature *étonnée à* ce danger funeste.

On dit *étonné de*, et non pas *étonné à*, si ce n'est dans cette phrase, *étonné à la vue, à l'aspect;* et il est évident qu'*étonné à ce danger* signifie *étonné à la vue de ce danger*. Ici la précision poétique est dans tous ses droits.

SECTION XI. — Parallèle d'*Électre* et d'*Oreste*.

Voltaire, en donnant une *Sémiramis* après celle de Crébillon, n'avait à combattre que les préjugés et l'envie, qui font un crime à l'homme supérieur de se servir de tous ses avantages; mais, en traitant le sujet d'*Électre* après le même écrivain, il avait des difficultés réelles à surmonter. *Électre* était en possession du théâtre, et, malgré tous ses défauts, n'était pas indigne de cet honneur. Dans un semblable sujet tracé par les anciens, il y a des beautés premières qui ne peuvent pas échapper à un homme de talent; et, pour les remanier après lui avec succès, il faut le double de travail et de mérite. Mais celui qui, pour son coup d'essai, avait lutté si heureusement contre l'*Œdipe* de Corneille, dans le temps où cet *Œdipe* était encore applaudi, avait fait voir assez qu'il n'était pas timide; et comme l'*Électre* valait beaucoup mieux que l'*Œdipe,* cette nouvelle lutte devait être beaucoup plus pénible, et la victoire plus glorieuse. Aussi fut-elle bien plus longtemps contestée, et même celui qui devait vaincre parut d'abord vaincu. L'opinion du moment fut entièrement contre lui, et celle des connaisseurs ne commença à se faire entendre qu'au bout de douze ans, lorsque la pièce fut remise, en 1762. Mais, malgré le succès complet qu'elle eut alors, des circonstances particulières, qui font nécessairement dépendre les productions dramatiques des petites passions et des petits intérêts de ceux qui les exécutent [1], empêchèrent encore pendant plus de vingt ans qu'*Oreste* ne reparût sur la scène. Il y est enfin établi depuis quelques années, et plus on l'y verra, plus il sera goûté par les amateurs de la belle nature, et de cette simplicité antique qui sera toujours pour les bons juges le premier fondement de la véritable tragédie.

Parmi les sujets où Crébillon et Voltaire ont été en concurrence, *Électre* est le seul où le premier puisse entrer en comparaison avec le second, au moins dans quelques parties. Les deux pièces sont restées au théâtre : il peut être utile de les rapprocher l'une de l'autre, et de comparer les deux auteurs dans le plan, les situations, les caractères et le style. *Électre* a devancé *Oreste* de quarante ans : commençons par Crébillon.

Il débute par un monologue de cinquante vers, où Électre, en parlant à la Nuit, nous apprend qu'elle aime Itys, fils d'Égisthe, et qu'Égisthe veut la marier à son fils. Ces sortes de monologues, qui ne sont que de longues et inutiles déclamations, étaient un reste de l'enfance du théâtre. Corneille, qui touchait à l'époque de cette enfance, et qui, dans l'espace de vingt ans, sut donner à l'art dramatique des accroissements si rapides et si prodigieux, est excusable de s'être encore permis quelquefois ces morceaux de commande, ces grands monologues où on parle pour parler; et même il ne les a fait servir à l'exposition qu'une seule fois, dans *Cinna*. Racine avait trop de goût pour ne pas écarter ce défaut : il n'y en a pas chez lui un seul exemple, à dater d'*Andromaque*. Il savait et il nous apprit que toute scène doit être une espèce d'action; qu'aucun personnage ne doit parler sans motif; et que par conséquent le monologue n'est placé que dans les occasions où le personnage, occupé d'une situation critique, est dans le cas de délibérer avec lui-même :

[1] Ce fut mademoiselle Clairon qui, en 1762, attira tout Paris aux représentations d'*Oreste*, où l'on sait que le rôle d'Électre est prédominant. Madame Vestris, qui remplaça mademoiselle Clairon, fit de vains efforts pour obtenir qu'on remît la pièce : Brisard, qui avait un rôle brillant dans Palamède, et un médiocre dans Pammène, écarta toujours la reprise d'*Oreste*, qui, dans ce temps, ne fut guère joué que pour les débuts, entre autres pour celui de mademoiselle Raucourt, mais toujours avec beaucoup de succès.

comme Auguste, au quatrième acte de *Cinna;* comme Mithridate, quand il vient de découvrir que Xipharès est son rival; comme Hermione, quand sa fureur a prononcé contre Pyrrhus un arrêt de mort que son amour voudrait révoquer; comme Vendôme, quand il a condamné son rival, et qu'il se rappelle malgré lui que ce rival est son frère. Dans toutes ces situations et dans celles du même genre, le spectateur se prête facilement à la supposition qu'un personnage peut parler longtemps seul, parce qu'en effet cette supposition n'est pas hors de la nature. Le monologue d'*Électre* n'est rien de tout cela : c'est une suite d'apostrophes et d'invocations, un morceau de rhéteur; et il sera aisé de s'en convaincre quand il sera question d'en examiner le style.

Arcas, un ancien serviteur de la famille d'Agamemnon, vient apprendre à Électre que ses amis ne veulent rien entreprendre contre Égisthe avant le retour d'Oreste, que depuis longtemps on leur fait attendre en vain. Ce qui achève de les décourager, c'est l'arrivée d'un guerrier fameux qui a vaillamment défendu Égisthe dans Épidaure contre les rois de Corinthe et d'Athènes, et triomphé de tous les deux. Il est venu la veille dans Mycène; il est le sauveur et l'appui d'Égisthe, de son fils Itys, de sa fille Iphianasse : il a glacé tous les cœurs des partisans de la race des Atrides; et voici comme Arcas conclut ce récit :

> Mais le jour qui paraît *me chasse* de ces lieux;
> Je crois voir même Itys : madame, au nom des dieux,
> Loin de faire *éclater le trouble* de votre âme,
> Flattez plutôt d'Itys l'audacieuse flamme.
> Faites que votre hymen se diffère *d'un jour;*
> Peut-être verrons-nous Oreste de retour.

Si *le jour le chasse de ces lieux*, il fallait dire pourquoi; il fallait dire qu'Électre est tellement surveillée, que ses amis n'osent la voir en secret. On pouvait lui conseiller de cacher ses ressentiments, mais il est difficile que le trouble *éclate* ou *n'éclate* pas. Enfin, à moins d'être à peu près sûr qu'Oreste viendra le lendemain, il est fort inutile d'obtenir un délai d'*un jour;* il fallait absolument demander un terme plus long.

Électre trouve fort mauvais qu'Itys, *trop sûr de lui déplaire,* ose venir *en des lieux où elle est;* mais il s'en excuse en l'assurant qu'il est guidé *par sa triste inquiétude* qui lui *fait chercher la solitude; son amour tourne ses pas vers elle,* et pourtant il ajoute :

> Itys vous souhaitait, mais ne vous cherchait pas.

Ces idées ne sont pas, comme on voit, très-liées et très-conséquentes, et tout le reste de la scène est du même ton. Comme Égisthe n'a laissé à Électre que l'alternative de la mort ou de l'hymen d'Itys, celui-ci finit par un raisonnement qui paraît au moins très-concluant, s'il n'est pas fort délicatement tourné :

> Ah, *par pitié pour vous*, princesse infortunée,
> Payez l'amour d'Itys par *un tendre hyménée.*
> *Puisqu'il faut l'achever, ou descendre au tombeau,*
> *Laissez-en à mes feux allumer le flambeau.*

Quoique Électre nous ait dit qu'elle aime Itys, elle ne trouve pas la conséquence très-juste, et répond que cet hymen *ne se peut achever qu'aux dépens de la tête d'Égisthe.* C'est ce que Pulchérie dit à Phocas, ce que Rodogune dit aux deux fils de Cléopâtre; mais il faut avouer que c'est d'une autre manière et dans d'autres conjonctures. Clytemnestre arrive effrayée, et le prince lui demande quelle est la cause de son trouble : elle lui répond que *ce récit demande un secret entretien;* elle l'envoie vers Égisthe pour lui dire qu'elle l'attend. Mais si elle veut *avoir avec lui un entretien secret,* il semble plus naturel de l'aller chercher dans les appartements intérieurs du palais, que de venir l'attendre dans un vestibule ouvert à tout le monde. Nous avons vu dans Voltaire des fautes du même genre; mais elles sont du moins cachées avec plus d'art, et amènent autre chose que le récit d'un songe inutile.

Clytemnestre reste avec sa fille, en attendant Égisthe : elle lui reproche la résistance qu'elle oppose à un hymen qui peut la faire un jour remonter sur le trône; elle la menace de toute la colère d'Égisthe.

> Égisthe est las de voir son esclave *en ces lieux*
> *Exciter* par ses cris les hommes et les dieux.

La réponse d'Électre est très-belle; c'est la première fois que l'auteur est dans son sujet et au ton de la tragédie : mais aussi ce morceau et quelques vers du songe sont tout ce qu'il y a de bon dans le premier acte. Égisthe, qui n'est venu que pour entendre ce songe, se retire après que Clytemnestre en a fait le récit, et sa sortie n'est pas mieux motivée que sa venue.

> Mais ma fille paraît : madame, je vous laisse,
> *Et je vais travailler au repos de la Grèce.*

A l'égard d'Iphianasse, elle vient aussi pour s'informer du songe de la reine, dont elle a entendu parler. Mais Clytemnestre, qui ne peut pas le raconter deux fois, lui dit qu'en effet *un songe affreux a frappé ses esprits; que son cœur s'en est troublé, que la frayeur l'a surprise; mais que, pour en détourner les auspices* [1] (elle veut dire les présages), elle va l'expier *par de prompts sacrifices.* Cependant, si l'alarme que ce songe a répandue dans le

[1] *Les auspices d'un songe!*

palais est le prétexte de la venue d'Iphianasse, la véritable raison, c'est qu'il fallait parler au spectateur de l'amour qu'elle a conçu pour ce guerrier, son défenseur, qui a sauvé tout le monde, et dont personne ne sait encore le nom. Il faut l'entendre parler de cet inconnu, non pas encore pour examiner de quel style, mais pour avoir une idée de l'espèce d'amour qu'on a mêlé ici dans un des sujets les plus tragiques de l'antiquité.

Tu sais tout ce qu'alors fit pour nous ce héros
Qu'Itys avait sauvé de la fureur des flots.
Peins-toi le dieu terrible adoré dans la Thrace :
Il en avait *du moins* et les traits et l'audace.
Quels exploits ! Non, jamais avec plus de valeur
Un mortel n'a fait voir ce que peut un grand cœur.
Je le vis, et le mien, *illustrant sa victoire*,
Vaincu, quoique en secret, *mit le comble à sa gloire*.

Ce n'est pas parler trop modestement de soi-même, et il est d'autant plus étonnant qu'Iphianasse se mette à si haut prix, qu'elle va nous dire que l'étranger ne paraît pas faire grand cas de cette *victoire* et de cette *gloire*.

Heureuse si mon âme, en proie à tant d'ardeur,
Du crime de ses feux faisait tout son malheur!
Mais hier *je revis ce vainqueur redoutable*
A peine m'honorer d'un accueil favorable.
De mon coupable amour *l'art déguisant la voix*,
En vain, sur sa valeur je le louai cent fois;
En vain, de mon amour flattant la violence,
Je fis parler mes yeux et ma reconnaissance.
Il soupire, Mélite; inquiet et distrait,
Son cœur paraît frappé d'un déplaisir secret.
Sans doute il aime ailleurs...

Et là-dessus elle conclut qu'elle n'épousera point le roi de Corinthe, et finit l'acte par ce vers :

Faisons tout pour l'amour, s'il ne fait rien pour moi.

A quarante ou cinquante vers près, se douterait-on que ce fût là le premier acte d'*Électre?* Je ne parle pas seulement de ce double épisode d'amour, non moins déplacé dans le plan qu'insipide dans l'exécution; personne, que je sache, n'en a jamais pris la défense, excepté l'auteur dans sa préface, et l'on sait qu'on l'appelait dans le temps, *la partie carrée :* mais d'ailleurs, quelle multitude de fautes! Presque toutes les scènes ne sont que des allées et venues sans motif et sans objet : c'est le songe de Clytemnestre, si l'on veut y prendre garde, qui seul fait arriver l'un après l'autre la plupart des personnages de la pièce, et pour parler de tout autre chose. Et quel personnage qu'un Itys, qu'une Iphianasse! quelle manière d'annoncer un pareil sujet! Poursuivons, et voyons ce qu'ils font dans la pièce.

Après qu'Électre nous a parlé de son amour pour Itys, et Itys de son amour pour Électre, et Iphianasse de son amour pour l'inconnu qui n'a pas encore de nom, cet inconnu ouvre le second acte sous celui de Tydée, et il faut bien qu'à son tour il nous parle de son amour pour Iphianasse; mais ce n'est qu'après avoir fait le récit du naufrage qui l'a jeté dans Épidaure au moment où les rois de Corinthe et d'Athènes y assiégeaient Égisthe. Ce Tydée est jusqu'ici le fils de Palamède et l'ami d'Oreste; il les a vus, ou du moins il a cru les voir périr tous deux avec le vaisseau qui les portait, et lui seul s'est sauvé avec le secours d'Itys. La nuit suivante, Épidaure fut attaquée, et Tydée, reconnaissant des soins du frère, et touché des attraits de la sœur, a défendu ceux qu'il avait dessein de combattre; car Palamède, Oreste et lui, voguaient vers Argos pour venger Agamemnon et détrôner Égisthe, lorsque la tempête a brisé leur vaisseau. La description de cette tempête est encore un hors-d'œuvre, comme le songe, et offre de même quelques beaux vers que réclamerait l'épopée, parmi beaucoup d'autres qui ne seraient bons nulle part. Mais si la tempête est épique, on ne saurait trop dire à quel genre appartient l'amour de Tydée, qui ne serait pas meilleur dans une comédie ou dans une églogue qu'il ne l'est dans la tragédie. Il faut bien en citer quelque chose, afin d'y reconnaître la même manière que dans Itys et Iphianasse. Anténor, confident de Tydée, lui reproche de s'être armé pour un tyran; il répond :

Anténor, que veux-tu ? Prends pitié de mes feux;
Plains mon sort : non, jamais on ne fut plus à plaindre.
Il est encor pour moi des maux bien plus à craindre.
Mais apprends des malheurs qui te feront frémir.

Je ne crois pas qu'on ait jamais placé la particule disjonctive *mais* plus extraordinairement : *Il est encor des maux... Mais apprends des malheurs...* On ne conçoit pas pourquoi l'auteur a séparé par ce *mais* deux idées qui doivent se joindre. Ce qui n'est pas moins singulier, c'est qu'il n'en dit pas davantage de ces feux pour lesquels il demandait la *pitié* d'Anténor; et le reste de la scène ne contient plus qu'un long récit d'un oracle effrayant qui lui a été rendu dans un temple de Mycène : en sorte que cette scène renferme trois récits, celui de la tempête, celui de l'assaut d'Épidaure, et celui de l'oracle. *Unus et alter assuitur pannus.* Le dernier est moins épisodique que la tempête et le songe, parce qu'il annonce, quoique obscurément, les destinées d'Oreste soumises à une fatalité invincible, nécessaire pour excuser le dénoûment. Mais, comme ce récit avait seul un motif et un dessein, c'était une raison de plus pour ne pas accumuler ces sortes d'épisodes descriptifs, dont la ressemblance et l'inutilité forment un double inconvénient. Ils sont fréquents

dans Eschyle, mais depuis que l'art a été perfectionné, personne n'en a autant abusé que Crébillon.

A peine Tydée a fini sa troisième description, qu'Iphianasse se présente : il fallait bien, pour que tout fût en règle, qu'elle eût sa scène d'amour avec Tydée au second acte, comme Itys a eu la sienne avec Électre au premier; et l'une est amenée et exécutée comme l'autre. Nous avons vu qu'Itys *ne cherchait pas* Electre : Iphianasse *cherche* encore bien moins Tydée; elle s'écrie en le voyant :

Ah ! que vois-je, Mélite?... On disait *qu'en ce lieu*,
En ce moment, seigneur, mon père devait être...
Je croyais...

TYDÉE.

En effet, il y devait paraître,
Madame. Même soin nous conduisait ici :
Vous y cherchez le roi; je l'y cherchais aussi.

Il n'en a pourtant pas dit un mot dans toute cette longue scène qu'il vient d'avoir avec Anténor. A l'égard d'Iphianasse, ce petit artifice est emprunté très mal à propos d'une scène d'*Andromaque*, où Pyrrhus, en la voyant, feint de chercher Hermione :

Où donc est la princesse?
Ne m'avais-tu pas dit qu'elle était en ces lieux?

Mais observons que Racine, quand il se sert de petits moyens, les rachète et les couvre par l'effet tragique. Pyrrhus en ce moment est irrité contre Andromaque, et il a promis de livrer son fils aux Grecs : cependant l'amour combat encore, et l'on voit avec plaisir la passion de ce prince le ramener malgré lui, et par toutes sortes de détours, auprès de ce qu'il aime. D'un autre côté, tandis que le sévère Phénix veut l'entraîner loin des yeux d'Andromaque, Céphise, attachée à cette mère infortunée dont le fils va périr, fait ce qu'elle peut pour engager la veuve d'Hector à fléchir devant Pyrrhus. Que d'intérêt attaché à cette scène! et combien le spectateur, qui en a été vivement occupé pendant trois actes, tremble que Pyrrhus ne s'arrête pas, ou qu'Andromaque ne le retienne point! Comment, parmi de si grands intérêts, apercevoir un petit moyen? ou si on l'aperçoit, comment ne pas l'excuser? Mais ici, comme personne ne se soucie le moins du monde de cet amour d'Iphianasse, cette petite affectation de paraître chercher son père, quand elle cherche l'inconnu pour savoir *s'il aime ailleurs*, est absolument comique. Je n'aurais pas même rapproché deux scènes, dont l'une est admirable et l'autre ridicule, s'il n'y avait quelque utilité à faire voir à quel point deux auteurs peuvent différer l'un de l'autre en se servant du même moyen, et si je n'avais voulu réfuter d'avance ceux qui, déterminés à justifier tout, ne manquent pas de faire les objections les plus futiles, lors même qu'ils prévoient la réponse.

La suite de cette scène répond au commencement. Tydée, comme on s'y attend bien, fait sa déclaration : et dans le fond Iphianasse aurait dû s'y attendre aussi, car de ce qu'elle l'a vu *inquiet et distrait*, de ce qu'elle l'a vu *soupirer*, il ne s'ensuit nullement qu'elle doive croire qu'*il aime ailleurs*. Mais c'est une chose convenue dans les romans, que la princesse se désespère toujours d'avance et se persuade qu'elle n'est pas aimée, jusqu'à ce qu'on le lui ait dit très-positivement. Il est d'usage aussi et de bienséance qu'elle reçoive avec *colère* la déclaration qu'elle désire. Iphianasse en est si bien instruite, qu'elle répond à Tydée :

J'ignore quel dessein *vous a fait révéler*
Un amour que l'espoir semble *avoir fait parler*.
Mais, seigneur, je ne puis *recevoir sans colère*
Ce téméraire aveu que vous osez me faire.

Et comme Tydée a fini cet *aveu téméraire* en l'assurant qu'il va *cacher un amant malheureux*,

Qui, trop plein d'un amour qu'Iphianasse inspire,
En dit moins qu'il ne sent, mais plus qu'il n'en doit dire,

elle lui répond sur les mêmes rimes,

Un amant comme vous, quelque feu qui l'inspire,
Doit soupirer du moins sans oser me le dire.

La Bélise de Molière avait dit sur le même ton, mais plus élégamment :

Aimez-moi, soupirez, brûlez pour mes appas;
Mais qu'il me soit permis de ne le savoir pas.

Il est vraiment étrange qu'après les modèles qu'avait donnés Racine du langage qui convient à l'amour dans la tragédie, ce commerce de soupirs en refrain, et de fadeurs en bouts-rimés, ait continué d'être le ton dominant de nos pièces dans Crébillon, la Grange, Danchet, Campistron, et autres; et que, jusqu'à Voltaire, le seul auteur de *Manlius* s'en soit garanti. Il faut que l'empire de la mode soit bien puissant, pour nous avoir accoutumés si longtemps à ce jargon qu'un homme de bon sens ne peut entendre sans rire. On doit avouer que Voltaire seul, à force de s'en moquer, et surtout en donnant à la tragédie un caractère plus mâle, est parvenu enfin à décréditer cette mode; c'est une des obligations que nous lui avons : mais on y a substitué d'autres défauts; et l'enflure et l'extravagance ont remplacé la fadeur. Tydée, en héros de roman, se plaint à son confident Anténor des mépris d'Iphianasse, qui pourtant de l'a pas trop maltraité. Il s'adresse à *la cruelle* princesse :

Les ai-je mérités, *cruelle* Iphianasse?

Il se reproche de l'aimer :

> Moi, dans la cour d'Argos entraîné par l'amour!
> *Rappelons ma fureur.*

Il n'a pourtant montré encore de *fureur* d'aucune espèce. Mais les spectateurs n'y regardent pas de si près, et quand le personnage parle de sa *fureur,* ils le croient sur sa parole. Au reste, cette *fureur* ne s'étend pas ici plus loin que le vers; et à peine Tydée a-t-il dit pour s'y exciter,

> Oreste! Palamède!

qu'il revient, le vers suivant, à la *cruelle* Iphianasse :

> Ah! contre tant d'amour inutile remède!

Je ne connais rien de si glaçant que de parler de *tant d'amour,* et d'en montrer si peu. Tydée enfin prend son parti : il se demandait tout à l'heure,

> Ce qu'il venait chercher dans ce cruel séjour;

il s'écrie maintenant,

> Ah! fuyons, Anténor, et loin d'une *cruelle*
> Courons où mon devoir et l'oracle m'appelle.
> Ne laissons point jouir de *tout mon désespoir*
> *Des yeux indifférents* que je ne dois plus voir.

Comme il en est à *tout ce désespoir,* arrive Égisthe, qui, pour prix de ses services, lui offre la main d'Iphianasse; mais il y met pour condition la tête d'Oreste. Il y aurait ici une situation, si les amours de la princesse et de Tydée avaient été plus susceptibles de quelque intérêt. Tydée, ami d'Oreste, témoigne toute son horreur *du coup* qu'on exige de lui; mais en même temps il apprend à Égisthe qu'on n'a plus rien à craindre d'Oreste qui a péri dans les flots. Égisthe, transporté de joie, et désirant d'ailleurs de s'attacher un héros qui peut lui être utile, persiste dans ses offres; et, quoiqu'il n'y ait plus de prétexte, au moins apparent, aux refus de l'étranger, il lui laisse du temps pour y *penser,* et *court* chez la reine, lui annoncer l'heureuse nouvelle de la mort d'Oreste. Tydée termine l'acte par ces deux vers :

> Et moi, *de toutes parts* de remords combattu,
> *Je vais sur mon amour consulter ma vertu.*

Il est encore moins question du sujet dans cet acte que dans le premier : les amours de Tydée et d'Iphianasse le remplissent entièrement. Continuons : il faudra bien que la pièce commence. Nous avons vu, dans *Sémiramis,* l'intrigue ne se nouer qu'au bout de trois actes; mais ces trois actes étaient autrement composés et remplis; et, du moins, ne sortaient nullement du sujet : les fautes de Voltaire ne ressemblent pas à celles de Crébillon.

Électre a fait demander un entretien à cet étranger, ami et défenseur d'Égisthe, et qui doit devenir son gendre : il est difficile de comprendre ce que la fille d'Agamemnon peut vouloir de lui. Cependant il ouvre le troisième acte par ces mots :

> Électre veut me voir...

Il ne sait même comment il osera lui avouer qu'il est fils de Palamède. Mais apparemment que l'auteur avait oublié, à la seconde scène, ce qu'il avait dit dans la première pour amener l'entretien d'Électre et de Tydée; car dans la scène qu'ils ont ensemble, il n'y a rien qui rappelle qu'elle ait demandé à le voir. Elle paraît conduite par le hasard; elle s'avance en gémissant. Tydée voit une esclave en pleurs; il s'approche comme touché de pitié pour elle, il s'informe de la cause de ses malheurs; et les regrets qu'elle fait entendre sur la mort d'Oreste la font reconnaître pour sa sœur. Elle-même ne sait pas à qui elle parle; elle soupçonne cependant que c'est l'étranger sans nom, et paraît surprise de l'intérêt qu'il lui marque : il se découvre alors, et avoue qu'il est fils de Palamède. Ici du moins Électre montre le caractère qui lui convient : les reproches qu'elle fait à Tydée sur son alliance avec un tyran, sur sa conduite si peu digne de son nom, sont raisonnables et ne manquent ni de noblesse ni de force. Mais la réponse de Tydée nous fait retomber tout de suite dans le romanesque et le langoureux :

> Il est vrai, j'ai brûlé d'une coupable flamme.
> Il n'est point de devoirs plus sacrés que les miens;
> Mais *l'amour connaît-il d'autres droits que les siens?*

Comment assemble-t-on des idées si disparates? Si lui-même reconnaît qu'*il n'est point de devoirs plus sacrés que les siens*, comment peut-il ajouter, dans le vers suivant, que *l'amour ne connaît d'autres droits que les siens?* Un amant forcené pourrait dire, dans un transport de passion, qu'il n'y a pour lui rien de plus sacré que ce qu'il aime, que son amour; et, quoiqu'il eût tort de le dire, il s'exprimerait du moins d'une manière conséquente; il y aurait l'espèce de logique qu'ont toujours les passions. Mais s'il a commencé par dire qu'il n'y a point de devoirs plus sacrés que ses devoirs, il se contredit ridiculement s'il ajoute que *l'amour ne connaît de droits que les siens.* Pourquoi Tydée débite-t-il si mal à propos cette maxime de la cour d'Amour? C'est qu'en effet il n'a point d'amour, c'est qu'il n'y a pas un mot qui puisse vous le faire croire, c'est qu'il est amoureux pour la forme; et alors il n'est pas étonnant que son langage soit une espèce de mensonge continuel, pire que toutes les fautes de diction.

Au reste, il promet tout à Électre, *pourvu,* dit-il, *que sa haine épargne Iphianasse :* et comme elle n'en a pas même parlé, et que personne ne songe à faire le moindre mal à cette Iphianasse, ils sont aisément d'accord sur ce point. Électre sort très-contente; et cette scène, qui avait eu un moment de chaleur, finit très-froidement pour faire place à

quelque chose de plus froid encore : et que pourrait-ce être, sinon l'éternelle Iphianasse, qui d'abord est un peu scandalisée de trouver son amant avec Électre, et qui en témoigne sa jalousie?

> J'ai troublé la douceur d'un secret entretien.

Il faut assurément qu'elle regarde l'étranger comme le plus volage et le plus susceptible de tous les hommes : il n'y a que deux heures qu'il vient de lui faire sa déclaration, et déjà elle en est aux soupçons jaloux. Que serait-ce si elle l'avait entendu dire en voyant Électre,

> C'est une esclave en pleurs, hélas! *qu'elle a de charmes!*

ce que probablement l'auteur n'a mis dans la bouche de Tydée que pour justifier l'amour d'Itys pour *les charmes* d'Électre. Mais bientôt Iphianasse a plus que des soupçons : elle venait, pleine de confiance, trouver l'époux que son père lui destine. Elle lui reproche, avec assez de raison, d'être plus occupé des douleurs d'Électre que du bonheur qu'il doit attendre. Mais il répond nettement qu'*un barbare devoir lui défend un si charmant espoir*. La princesse, aussi éconduite qu'on peut l'être, ne s'informe pas de ce *devoir;* elle se contente de dire qu'elle *comprend la rigueur d'un devoir si barbare*. Sa *fierté* ne veut pas *descendre à des soupçons;* elle *ne voit rien en lui que son cœur ne dédaigne;* et, pour lui ménager une sortie noble et digne de cette *fierté* et de ce *dédain*, l'auteur n'a rien trouvé de mieux que ces deux vers :

> Cependant à mes yeux, fier de *cet attentat*,
> Gardez-vous pour jamais de montrer un ingrat.

Il y a toujours infiniment de dignité à congédier les gens qui ne veulent pas de nous. Tydée, resté seul après son *attentat*, a un petit monologue de trois vers et demi, qu'il faut encore citer, pour faire voir combien le caractère de cet amour et de ce style est partout égal et soutenu :

> Qu'ai-je fait? Malheureux! y pourrai-je survivre?
> Qui! moi, l'abandonner? Non, non, il faut la suivre.
> Allons : qui peut encor m'arrêter en ces lieux?
> Courons où mon amour...

Il a dit dans une scène précédente,

> Courons où mon devoir...

actuellement,

> Courons où mon amour...

Et ce *devoir* et cet *amour*, et son *désespoir*, et la *fierté* d'Iphianasse, et sa jalousie qui tombe si à propos sur Électre qu'elle prend pour sa rivale, tout cela est de la même force. Il n'était pas permis de le dissimuler; c'est le cas de dire avec Voltaire :

« Il ne faut pas ménager les fautes portées à cet excès [1]. »

Nous n'avons pas d'ailleurs d'autre moyen de nous justifier aux yeux des étrangers, qui nous reprochent de prendre de pareils amphigouris pour la tragédie. Il faut qu'ils sachent que nous en jugeons tout comme eux, et que les beautés mêmes qui vont succéder à tant de platitudes ne désarment point la sévérité nécessaire au maintien du bon goût, et inséparable de l'amour des beaux-arts.

Enfin, à la dernière scène du troisième acte, arrive Palamède : il était temps. J'ai toujours remarqué qu'à la vue de ce personnage, il s'élevait un cri de joie; et ce n'est pas seulement parce que son rôle est plein de chaleur et d'énergie, c'est parce qu'en effet la tragédie, oubliée jusque-là, entre avec lui sur la scène; que lui seul est dans le sujet, dont tous les autres personnages se sont jusqu'ici tenus bien loin; et que la première chose qu'il fait, c'est de les y ramener. Il s'indigne de tout ce qui a ennuyé les spectateurs, et prescrit tout ce qu'ils attendent. Il vient pour venger la famille d'Agamemnon, pour délivrer Électre, pour punir Égisthe, et il ne voit autour de lui que des gens qui parlent d'amour, et de quel amour! Il les rappelle avec force à ce qui doit les occuper, traite toutes ces amours puériles avec le mépris qu'elles nous ont inspiré, et nous fait d'autant plus de plaisir, que tout ce qu'il dit, nous l'avons pensé. Cette seconde partie de la pièce est donc en effet la critique de la première; mais elle en est aussi le dédommagement. Il y a de l'art et de l'effet dans la manière dont Palamède apprend que le défenseur d'Égisthe n'est autre que Tydée. Ses premières paroles annoncent un caractère mâle et ferme.

> Tydée, Oreste est mort : Oreste est-il vengé?
> Je ne trouve partout que des cœurs attiédis,
> Que des amis troublés, sans force et sans courage,
> Accoutumés au joug d'un honteux esclavage.
> Par ma présence en vain j'ai cru les rassembler;
> Un guerrier les retient, et les fait tous trembler.
> Mais moi seul, au-dessus d'une crainte si vaine,
> Je prétends immoler ce guerrier à ma haine.
> C'est par là que je veux signaler mon retour :
> Un défenseur d'Égisthe est indigne du jour.
> Parlez : connaissez-vous ce guerrier redoutable,
> Pour le tyran d'Argos rempart *impénétrable?*
> Pourquoi sous vos efforts n'a-t-il pas succombé?
> Parlez, mon fils : qui peut vous l'avoir dérobé?
> Votre haute valeur, désormais ralentie,
> *Pour lui* seul aujourd'hui s'est-elle démentie?
> Vous rougissez, Tydée!...

Des questions semblables, faites de ce ton, nous apprennent quelle éducation il a donnée à Tydée, et ce que nous devons en espérer; elles forment d'ailleurs une situation. Bientôt il apprend la vérité, les

[1] *Commentaire sur Corneille.*

fautes et les faiblesses de son élève. On peut juger s'il est disposé à lui faire grâce ; il ne tient même aucun compte des remords que Tydée lui fait voir.

Croyez-vous qu'envers moi le remords vous acquitte?
Perfide, il est donc vrai, je n'en puis plus douter,
Ni de votre innocence un moment me flatter.
Quoi! pour le sang d'Égisthe, aux yeux de Palamède,
Tydée ose avouer l'amour qui le possède!

Il ne parle de rien moins que de sacrifier la fille d'Égisthe, et de verser son sang avant celui du tyran. Tydée s'écrie :

Commencez donc ici par répandre le mien....

PALAMÈDE.

Juste ciel! se peut-il qu'à l'aspect de ces lieux,
Fumants encor d'un sang pour lui si précieux,
Dans le fond de son cœur la voix de la nature
N'excite en ce moment ni trouble ni murmure!

TYDÉE.

Eh! que m'importe à moi le sang d'Agamemnon?
Quel intérêt si saint m'attache à ce grand nom,
Pour lui sacrifier les *transports* de mon âme,
Et le prix glorieux qu'on propose à ma flamme?
Et pourquoi votre fils lui doit-il immoler?...

PALAMÈDE.

Si je disais un mot, je vous ferais trembler.
Vous n'êtes point mon fils, ni digne encor de l'être;
Par d'autres sentiments vous le feriez connaître.
Mon fils infortuné, soumis, respectueux,
N'offrait à mon amour qu'un héros vertueux.
Il n'aurait point brûlé pour le sang de Thyeste;
Un si coupable amour n'est digne que d'Oreste.
Mon fils de son devoir eût été plus jaloux.

TYDÉE.

Et quel est donc, seigneur, cet Oreste?

PALAMÈDE

C'est vous.

Il l'instruit alors de tout ce qu'il a fait pour lui. Pour le mieux dérober aux ennemis qui le poursuivaient, il l'a élevé sous le nom de son fils, de Tydée, à la cour de Tyrrhène, roi de Samos, et a fait prendre au véritable Tydée le nom d'Oreste, malgré tous les périls où ce nom pouvait l'exposer. On conçoit tous les droits qu'un pareil sacrifice doit lui donner sur la reconnaissance d'Oreste, et cette partie de la fable est bien entendue. Le voyage que Palamède a entrépris pour les intérêts d'Oreste a été la cause de la mort de son fils, et autorise ce mouvement pathétique :

J'ai perdu pour vous seul cette unique espérance.
Il est mort : j'en attends la même récompense.
Sacrifiez ma vie au tyran odieux
A qui vous immolez des noms plus précieux.
Qu'à votre lâche amour tout autre intérêt cède;
Il ne vous reste plus qu'à livrer Palamède.
Il vivait pour vous seul, il serait mort pour vous;
C'en est assez, cruel, pour *exciter* vos coups.

Oreste est entraîné et persuadé.

Je m'abandonne à vous : parlez, que faut-il faire?

PALAMÈDE.

Arracher votre sœur *à mille indignités*,
Apaiser d'un grand roi les mânes irrités,
Les venger des fureurs d'une barbare mère,
Venir sur son tombeau *jurer* à votre père
D'*immoler* son bourreau, d'expier aujourd'hui
Tout ce que votre bras osa tenter pour lui.

Oreste le promet, et le troisième acte finit.

Certainement cette scène est théâtrale, considérée en elle-même; mais, dans l'ensemble et le sujet, elle a de grands défauts, et ils tiennent tous à la malheureuse ressource de ce roman si compliqué, sans lequel l'auteur, de son aveu, n'a pas cru pouvoir remplir la carrière de cinq actes. Combien il en résulte d'effets, tous plus ou moins contraires à l'esprit du sujet et à celui de la tragédie! Voilà donc Oreste, qui, pendant trois actes, s'est ignoré lui-même, et n'a songé qu'à son Iphianasse! Mais, s'il a été si peu occupé de sa famille et de la vengeance d'Agamemnon, comment le spectateur aurait-il pu l'être? Actuellement que Palamède a parlé, et qu'Oreste se connaît, tout est changé; il n'est plus question de son amour ni de sa princesse; il n'en sera pas dit un mot jusqu'à la fin. Lui-même a bien pris son parti de renoncer à

Cet amour odieux
Trop digne du courroux des hommes et des dieux.

Il s'écrie :

Qui? moi! j'ai pu brûler pour le sang de Thyeste!

D'abord, quoi de plus monstrueux dans un drame quelconque, que de métamorphoser ainsi tout à coup un personnage tout entier, de lui donner une autre âme, d'autres passions, d'autres intérêts? Certes, ce n'est pas dans ce sens que Despréaux a dit :

Notre esprit n'est jamais plus vivement frappé
Que lorsqu'en un sujet d'intrigue enveloppé,
D'un secret tout à coup la vérité connue
Change tout, donne à tout une face imprévue.

C'est ce qui arrive dans *Zaïre* quand on sait qu'elle est fille de Lusignan. Que deviendra son amour pour Orosmane? Voilà ce que le spectateur se dit; et les combats et les incidents qui naissent de ce secret découvert font précisément le sujet de la pièce et l'attente du spectateur. C'est ce qui pourrait arriver ici, dans le cas où les amours d'Iphianasse et d'Oreste seraient de nature à entrer en balance avec les devoirs du sang. Mais, au contraire, le poëte nous fournit lui-même la preuve la plus complète que cet amour n'a rien de tragique; car il n'a pas imaginé qu'il lui fût possible de donner à Oreste la plus légère apparence d'incertitude et de combat : dès que Palamède a parlé, tout est oublié, et Iphianasse est mise de côté. L'auteur pouvait-il se condamner lui-même plus formellement? Cette faute est inexcusable; c'est l'entier oubli de la théorie dramatique la plus commune, la plus universellement suivie.

Cette subite transformation d'Oreste a d'autres

inconvénients : ce n'est pas sans peine qu'on lui entend dire,

> Et que m'importe à moi le sang d'Agamemnon?

et s'écrier ensuite, dès qu'on lui a dit qu'il est Oreste,

> Courons pour apaiser son ombre et mes remords,
> Dans le sang d'un barbare *éteindre* mes transports.

Nous connaissons sans doute les droits du sang; mais l'homme passe-t-il ainsi en un moment d'une passion à une autre? et devient-il en si peu de temps tout autre qu'il n'était? et la nature agit-elle aussi puissamment par une révélation inopinée que par la force continue de l'éducation et de l'habitude? Quel est l'effet nécessaire du passage si rapide de cette indifférence pour le sang d'Agamemnon à cet emportement de zèle et de fureur? Qu'est-ce que le spectateur en peut penser? Que l'amour d'Oreste était donc un sentiment bien léger, puisqu'il y renonce si vite; et que les sentiments nouveaux qu'il montre pour sa famille ne sont pas beaucoup plus profonds : que tout est ici affaire de convenance, et qu'au fond il n'a pas plus de désir de tuer Égisthe qu'il n'en avait d'épouser sa fille. Aussi qu'arrive-t-il? Que sa vengeance n'intéresse pas plus que son amour, et que dans cette pièce Palamède seul est tout.

Ces réflexions nous conduisent à une conséquence utile et importante; c'est qu'on ne saurait violer les premiers principes de l'art sans mentir à la nature, qui en est le fondement. Qu'est-ce que l'un demandait ici pour être d'accord avec l'autre? Que la vengeance d'un père et la délivrance d'une sœur, qui devaient être les objets de notre intérêt, fussent aussi les seules pensées qui occupassent Oreste; qu'il n'eût dans l'âme que ces sentiments qui devaient remplir la nôtre; que ses regrets, ses desseins, ses espérances, ses craintes, fussent la matière des premiers actes, afin que, dans les derniers, ses périls, ses combats, ses succès, fussent le mobile d'un grand intérêt; que dans les premiers tout fût préparé, annoncé, motivé, afin que dans les derniers le cœur n'eût qu'à suivre la route qu'on lui aurait ouverte. On voit que, dans tous ces points capitaux, la nature et l'art, la connaissance du cœur humain et la théorie du théâtre, l'observation des règles et le plaisir du spectateur, ne sont qu'une seule et même chose.

Mais, dira-t-on, à quoi sert toute cette science des règles, puisque sans elle Crébillon a réussi? On eût pu se passer, dans le siècle dernier, de répondre à ce sophisme, supposé que quelqu'un s'en fût avisé. Mais dans le nôtre, où l'on a trouvé plus court de détruire tous les principes que d'en suivre aucun, il est bon de faire sentir la futilité de cette objection dont il n'y a que trop de gens empressés à tirer les plus absurdes conséquences.

D'abord, s'il a réussi, ce n'est pas parce qu'il s'est écarté totalement de son sujet dans les premiers actes, c'est parce qu'il y est rentré dans les suivants; ce n'est pas parce qu'il a eu le tort de rendre à peu près nul un rôle qui devait être le principal dans la pièce, celui d'Oreste, c'est parce qu'il a eu l'art d'y substituer au moins celui de Palamède, qui étant plein de zèle pour la famille des Atrides, et d'horreur pour Égisthe, donne une âme à la pièce, et lui rend, dès qu'il a paru, la couleur qui lui est propre. Ensuite, s'il a réussi, c'est que le sujet en lui-même est intéressant et tragique, et que les beautés qu'il fournit dans les derniers actes, la reconnaissance d'Oreste et de sa sœur, la mort de Clytemnestre, les remords et les fureurs d'Oreste, réchauffent le spectateur, que les premiers actes avaient glacé. Et qui ne sait tout ce que peut le choix du sujet? Combien de fautes dans *Inès!* et cependant le sujet en est si heureux qu'elle est restée.

Enfin, il y a bien des sortes de succès. Quel a été celui d'*Électre*? Quel est son rang au théâtre et dans l'opinion, surtout depuis qu'il ne s'agit plus d'opposer Crébillon à Voltaire? Est-il un connaisseur qui compte aujourd'hui parmi nos bonnes pièces une tragédie dont les premiers actes sont ennuyeux pour tout le monde, et ridicules pour quiconque a un peu de goût, une tragédie écrite et composée de manière qu'à deux ou trois scènes près, on ne saurait en soutenir la lecture? Voltaire, dans la sienne, a suivi les vrais principes; le temps et les connaisseurs ont été pour lui, et à la longue ils entraînent tous les suffrages. L'effet du théâtre a confirmé par degrés une justice d'abord refusée; et, dans les dernières représentations d'*Oreste* toutes, les beautés en ont été vivement senties, et l'impression en a été beaucoup plus grande que n'est depuis longtemps celle d'*Électre*. Achevons l'examen de la pièce de Crébillon.

Palamède a défendu à Oreste de se découvrir à sa sœur, dont on a lieu de craindre les transports indiscrets; mais elle a vu des offrandes religieuses sur le tombeau d'Agamemnon, et cette vue a fait renaître ses espérances. Ce moyen est indiqué par Sophocle; Crébillon et Voltaire en ont tiré tous deux un grand parti. Électre commence le quatrième acte par un monologue qui, dans quelques endroits, a encore le défaut de ressembler à un récit que l'on fait au spectateur, mais qui en général est beau :

> Ma douleur *m'entraînait* au tombeau de mon père,
> *Pleurer* [1] auprès de lui mes malheurs et mon frère.

[1] *M'entraînait pleurer* n'est pas français.

Qu'ai-je vu? Quel spectacle à mes yeux s'est offert?
Son tombeau ; de présents et de larmes couvert,
Un fer, signe certain qu'une main se prépare
A venger un grand roi des fureurs d'un barbare.
Quelle main s'arme encor contre ses ennemis?
Qui jure ainsi leur mort, si ce n'est pas son fils?
Ah! je le reconnais à sa noble colère;
Et c'est ainsi du moins qu'aurait juré mon frère.

Ce dernier vers est d'une grande beauté. Oreste paraît encore sous le nom de *Tydée;* il annonce avec joie à Électre l'arrivée de Palamède, que l'on avait cru mort : elle demande si Oreste est avec lui.

Vous le savez : Oreste a vu les sombres bords,
Et l'on ne revient point de l'empire des morts.

ÉLECTRE.

Et n'avez-vous pas cru, seigneur, qu'avec Oreste
Palamède avait vu cet empire funeste?
Il revoit cependant la clarté qui nous luit.
Mon frère est-il le seul que le destin poursuit?
Vous-même, sans espoir de revoir ce rivage,
Ne trouvâtes-vous pas un port dans le naufrage?
Oreste, comme vous, peut en être échappé :
Il n'est point mort, seigneur; vous vous êtes trompé
J'ai *vu* dans ce palais *une marque* assurée
Que ces lieux ont *revu* le petit-fils d'Atrée,
Le tombeau de mon père encor mouillé de pleurs :
Qui les aurait versés? qui l'eût couvert de fleurs?
Qui l'eût orné d'un fer? quel autre que mon frère
L'eût osé consacrer aux mânes de mon père[1]?
Mais quoi! vous vous troublez! Mon frère est donc ici?
Hélas! qui mieux que vous en doit être *éclairci?*
Ne me le cachez point; Oreste vit encore.
Pourquoi me fuir? Pourquoi vouloir que je l'ignore?
J'aime Oreste, seigneur : un malheureux amour
N'a pu de mon esprit le bannir un seul jour.
Rien n'égale l'ardeur *qui pour lui m'intéresse :*
Si vous saviez *pour lui* jusqu'où va ma tendresse,
Votre cœur frémirait de l'état où je suis,
Et vous termineriez mon trouble et mes ennuis.
Hélas! depuis vingt ans que j'ai perdu mon père,
N'ai-je donc pas assez éprouvé de misère?
Esclave dans des lieux où le plus grand des rois
A l'univers entier semblait donner des lois,
Qu'a fait aux dieux cruels sa malheureuse fille?
Quel crime contre Électre arme ainsi sa famille?
Une mère en fureur la hait et la poursuit;
Ou son frère n'est plus, ou le cruel la fuit.
Ah! donnez-moi la mort, ou me rendez Oreste;
Rendez-moi par pitié le seul bien qui me reste.

Les sentiments de la nature ont sur nous des droits si certains, qu'en ce moment Électre nous attendrit en nous parlant de son frère, quoique depuis le commencement de la pièce elle ait été trop peu occupée de lui. Remarquez ces paroles :

J'aime Oreste, seigneur : un malheureux amour
N'a pu de mon esprit le bannir un seul jour.

Si elle ne nous avait pas entretenu de ce *malheureux amour* beaucoup plus que de son frère, elle ne serait pas obligée de nous dire, *J'aime Oreste.* Électre, dans Voltaire, ne le dit jamais; mais toutes ses paroles nous le répètent sans cesse. Une âme sensible est blessée de ce froid hémistiche, comme une oreille juste l'est d'un ton faux. Voyez si Mérope s'avise de dire, *J'aime Égisthe.* Faut-il qu'une sœur, dans la situation d'Électre, ait besoin de nous assurer que *l'amour n'a pu bannir son frère de son esprit?* Mais si ces deux vers sont faux dans le sujet, ils sont vrais dans le plan; ils tiennent à ce qui précède, et ils en montrent encore le vice, même dans une situation qui le répare; ils se perdent enfin dans l'intérêt de cette scène d'autant plus touchante, qu'elle est assez bien graduée.

ORESTE.

Eh bien! il vit encore, il est même en ces lieux.
Gardez-vous cependant...

ÉLECTRE.

Qu'il paraisse à mes yeux.
Oreste, se peut-il qu'Électre te revoie?
Montrez-le-moi; dussé-je en expirer de joie.
Mais, hélas! n'est-ce point lui-même que je voi?
C'est Oreste, c'est lui, c'est mon frère et mon roi :
Aux transports qu'en mon cœur son aspect a fait naître,
Eh! comment si longtemps l'ai-je pu méconnaître?
Je vous revois enfin, cher objet de mes vœux!
Moments tant souhaités! ô jour trois fois heureux!
Vous vous attendrissez, je vois couler vos larmes :
Ah! seigneur, que ces pleurs pour Électre ont de charmes!
Que ces traits, ces regards, pour elle ont de douceur!
C'est donc vous que j'embrasse, ô mon frère!

ORESTE.

Ah! ma sœur!
Mon amitié trahit un important mystère;
Mais, hélas! que ne peut Électre sur son frère!

Ce style n'a pas, à beaucoup près, l'élégance que Racine et Voltaire savent joindre au pathétique; mais il a de la vérité, des mouvements; la situation est sentie. Il y a des vers heureux; et cette reconnaissance est d'un effet théâtral. Palamède survient, et trouve le frère et la sœur dans les bras l'un de l'autre : il pourrait bien faire quelque reproche à Oreste de son indiscrétion; mais il ne songe qu'à son entreprise, et rend grâce au ciel qui les a rejoints. Il y a ici un morceau fort éloquent, que je rapprocherai bientôt d'un morceau de Voltaire, dont le fond est absolument semblable, afin que l'on puisse mieux les comparer. Palamède projette d'attaquer Égisthe au milieu de la cérémonie du mariage d'Électre avec Itys : il compte y trouver moins d'obstacles et de danger que dans le palais, où le tyran est entouré d'une garde nombreuse; et ne sachant rien de l'amour d'Électre pour Itys, il lui propose de flatter les espérances de ce prince, afin de l'entraîner aux autels où il doit périr avec son père.

ÉLECTRE.

L'entraîner aux autels! Ah! projet qui m'accable!
Itys y périrait; Itys n'est point coupable.

PALAMÈDE.

Il ne l'est point, grands dieux! Né du sang *dont il sort,*
Il l'est plus qu'il ne faut pour mériter la mort.

[1] Ces quatre vers ressemblent trop à ceux du monologue précédent.

Juste ciel! est-ce ainsi que vous vengez un père?
L'un tremble pour la sœur, et l'autre pour le frère.

Voilà encore la critique de la pièce, et il semble que les faiblesses d'Oreste et d'Électre soient faites pour relever et agrandir encore le rôle de Palamède : il est évident que le poëte lui a tout sacrifié.

L'amour triomphe ici! Quoi! dans ces lieux cruels,
Fera-t-il donc toujours d'illustres criminels?
Est-ce donc sur des cœurs livrés à la vengeance
Qu'il doit un seul moment signaler sa puissance?
Rompez l'indigne joug qui vous tient enchaînés.
Eh! l'amour est-il fait pour les infortunés?
Il a fait les malheurs de toute votre race :
Jugez si c'est à vous d'oser lui faire grâce.

Électre ne défend pas mieux son amant qu'Oreste n'a défendu sa maîtresse; elle s'empresse d'apaiser Palamède :

Percez le cœur d'Itys, mais respectez le mien.

Nouvelle preuve que l'amour d'Électre n'est ni plus intéressant ni plus tragique que celui d'Oreste pour Iphianasse, et que le spectateur n'y tient pas plus qu'ils n'y tiennent eux-mêmes. Sans cela, supporterait-on qu'une femme qui aime se rendît ainsi au premier mot, et dît elle-même : *Percez le cœur de mon amant!* Nous n'en sommes pourtant pas quittes, nous reverrons encore Itys et Iphianasse au cinquième acte, et, s'il est possible, plus déplacés qu'auparavant.

Ce dernier acte s'ouvre encore par un monologue d'Électre; c'est le troisième : et jamais poëte tragique n'a plus abusé du monologue. Non-seulement cette multiplicité est blâmable en elle-même, mais il s'y joint une espèce d'uniformité dans la marche de la pièce; ce qui est un défaut encore plus grand. Le premier, le quatrième et le cinquième acte commencent également par un monologue d'Électre. Il n'y a point d'exemples d'une semblable monotonie dans aucun de nos grands poëtes.

Toute la substance de ce dernier monologue est dans ce vers qui le termine :

Ai-je assez de vertu pour perdre mon amant?

Cet amant arrive aussitôt; il vient chercher Électre pour la mener aux autels : quelle situation terrible, si elle se trouvait dans un sujet qui la comportât, et dans un ouvrage où l'amour eût joué un rôle vraiment tragique! Électre ne peut se résoudre à suivre Itys aux autels, où elle sait que la mort l'attend; et il prend pour le refus le plus cruel ce qui n'est en effet que la plus forte preuve d'amour. Supposez deux amants qui aient jusque-là intéressé le spectateur, et la scène sera déchirante; mais les situations dépendent de la place où elles sont, de ce qui les a précédées, et de la manière dont elles sont exécutées. Personne n'ignore que cette scène fait toujours rire à la représentation : et comment ne rirait-on pas des lamentations amoureuses d'Itys pendant qu'on égorge son père, de la singulière naïveté d'Électre, qui répond à toutes les plaintes d'Itys par ce vers,

Ah! plus tu m'attendris, moins notre hymen s'avance...

enfin de la sortie burlesque du prince lorsque Iphianasse vient lui dire :

Que faites-vous, mon frère, aux pieds d'une perfide?
On assassine Égisthe....

Il est en effet aux genoux d'Électre. Mais il faut bien les quitter, et il sort en s'écriant :

On assassine Égisthe! Ah! cruelle princesse!

La scène qui suit, entre Électre et Iphianasse, n'est pas moins intolérable dans un pareil moment. Ce que le spectateur, occupé de ce qui se passe derrière le théâtre, peut alors faire de mieux, c'est de ne pas les écouter; et c'est ce qu'on fait ordinairement. Je ne crois pas qu'il y ait rien de plus mauvais que toute cette première moitié du cinquième acte. Mais la seconde a des beautés, parce qu'elle ramène encore le sujet. Oreste reparaît : il est victorieux; Égisthe est mort. Palamède a précipité l'attaque, parce qu'il a su que le tyran avait des soupçons : Itys a voulu défendre son père, mais Oreste l'a désarmé. Iphianasse est tout étonnée de voir Oreste dans l'inconnu qu'elle aimait, et ce qu'il lui dit est un peu dur à entendre :

Oui, madame,
C'est lui, c'est ce guerrier que *la plus vive flamme*
Voulut en vain soustraire au devoir de *ce nom*,
Et qui vient de venger le sang d'Agamemnon.
Quel que soit le courroux que ce nom vous inspire
Mon devoir parle assez, *je n'ai rien à vous dire :*
Votre père en ces lieux m'avait ravi le mien.

Le compliment est sec.

IPHIANASSE.
Oui, mais je n'eus point part à la perte du tien.

Et là-dessus elle s'en va : sa sortie est digne de son rôle. Ainsi finit un des plus déplorables épisodes qu'on ait jamais mis au théâtre.

Oreste éprouve un trouble involontaire au milieu de sa victoire; il voit la tristesse sur le front de Palamède, qui veut l'arracher d'un palais rempli de meurtres et de carnage.

ORESTE.
Pourquoi nous éloigner? Palamède, parlez :
Craint-on quelque transport de la part de la reine?

PALAMÈDE.
Non, vous n'avez plus rien à craindre de sa haine.
De son triste destin laissez le soin aux dieux :
Mais, pour quelques moments, abandonnez ces lieux;
Venez.

ORESTE.
Non, non : ce soin cache trop de mystère;
Je veux en être instruit. Parlez : que fait ma mère?
PALAMÈDE.
Eh bien ! un coup affreux...
ORESTE.
Ah ! dieux ! quel inhumain
A donc jusque sur elle osé porter la main?
Qu'a donc fait Anténor, chargé de la défendre?
Et comment, et par qui s'est-il laissé surprendre?
Ah ! j'atteste les dieux que mon juste courroux...
PALAMÈDE.
Ne faites point, seigneur, de serment contre vous.
ORESTE.
Qui? moi ! j'aurais commis une action si noire!
Oreste parricide! Ah! pourriez-vous le croire?
De mille coups plutôt j'aurais percé mon sein.
Juste ciel ! Et qui peut imputer à ma main...
PALAMÈDE.
J'ai vu, seigneur, j'ai vu : ce n'est point l'imposture
Qui vous charge d'un coup dont frémit la nature.
De vos soins généreux plus irrité encor,
Clytemnestre a trompé le fidèle Anténor,
Et, remplissant ces lieux et de cris et de larmes,
S'est jetée à travers le péril et les armes,
Au moment qu'à vos pieds son parricide époux
Était près d'éprouver un trop juste courroux.
Votre main redoutable allait trancher sa vie;
Dans ce fatal instant, la reine l'a saisie :
Vous, sans considérer qui pouvait retenir
Une main que les dieux armaient pour la punir,
Vous avez d'un seul coup, qu'ils conduisaient peut-être,
Fait couler tout le sang dont ils vous firent naître.

On ne peut ménager ni présenter un événement atroce d'une manière plus conforme à toutes les convenances théâtrales; et cet hémistiche, *qu'ils conduisaient peut-être*, est admirable. On amène Clytemnestre expirante; et quoique sa situation soit la même que celle de *Sémiramis*, l'effet en est tout différent. Comme elle n'a montré jusque-là ni aucun remords ni aucune tendresse pour ses enfants, elle soutient son caractère; elle ne vient que pour accabler Oreste de ses imprécations et de l'horreur du forfait qu'il a commis, et cet effet a aussi son mérite et sa beauté. Si la mort de Sémiramis inspire plus de pitié, celle de Clytemnestre produit plus de terreur. On est surpris, il faut l'avouer, qu'une pièce où l'on a si souvent oublié l'esprit de la tragédie, en offre, en finissant, les teintes les plus sombres.

CLYTEMNESTRE.
Je meurs de la main de mon fils.
Dieux justes, mes forfaits sont-ils assez punis?
Je ne te revois donc, digne fils des Atrides,
Que pour trouver la mort dans tes mains parricides!
Jouis de tes fureurs, vois couler tout ce sang
Dont le ciel irrité t'a formé dans mon flanc.
Monstre que bien plutôt forma quelque furie,
Puisse un destin pareil payer ta barbarie!
Frappe encor, je respire, et j'ai trop à souffrir
De voir qui je fis naître et qui me fait mourir.
Achève, épargne-moi le tourment qui m'accable.
ORESTE.
Ma mère!...
CLYTEMNESTRE.
Quoi! ce nom qui te rend si coupable,
Tu l'oses prononcer! N'affecte rien, cruel;
La douleur que tu feins te rend plus criminel.
Triomphe, Agamemnon; jouis de ta vengeance :
Ton fils ne dément point son nom ni sa naissance.
Pour t'en voir digne au gré de mes vœux et des tiens,
Je lui laisse un forfait qui passe tous les miens.

Cette scène terrible a encore l'avantage de préparer les fureurs d'Oreste, morceau de la plus grande force, quoique mêlé de quelques vers faibles, mais qui sont rachetés par des traits sublimes, tels que celui-ci, lorsque Oreste croit voir le fantôme d'Égisthe :

Que vois-je? Dans ses mains la tête de ma mère!

On reconnaît le génie de Crébillon à ces lueurs funèbres qu'il faisait briller dans la nuit tragique; on sent que l'horreur était son élément. Quel dommage qu'avec un talent si mâle et si vigoureux il ait eu si peu de goût! Je rechercherai ailleurs les causes de cette prodigieuse inégalité; il faut voir maintenant de quelles raisons il s'appuie dans sa préface pour justifier son *Électre*.

« Le sujet d'*Électre* est si simple par lui-même, que je ne crois pas qu'on puisse le traiter avec quelque espérance de succès en le dénuant d'épisodes. »

Voltaire a fait voir le contraire. Mais supposons pour un moment que les épisodes fussent nécessaires, il fallait du moins choisir des épisodes convenables. Racine en a mis dans *Phèdre* et dans *Iphigénie*, et les a parfaitement liés à l'action principale et au dénoûment. Ceux d'*Électre* réunissent tous les défauts possibles. D'abord, l'amour de cette princesse affaiblit nécessairement et son caractère et le sujet. *Plus on est malheureux* (dit Crébillon en parlant de cet amour), *plus on a le cœur aisé à attendrir*. Qu'importe ici cette maxime générale? De ce qu'Électre peut être amoureuse, s'ensuivra-t-il que cet amour soit dans les convenances théâtrales, relatives à sa situation? De quoi voulez-vous m'occuper? Est-ce de son amour pour Itys, ou de la vengeance de son père? Il faut choisir, car si elle est fortement attachée à cet amour, la vengeance la touchera peu, et moi aussi; et si cette dernière passion prédomine, son amour aura fort peu de pouvoir sur elle et sur moi : ainsi l'un de ces deux intérêts ne peut que nuire à l'autre. Il restait un troisième parti, celui d'établir un violent combat entre les deux passions qui fût, comme dans *le Cid* et dans quelques autres pièces, le fond du sujet. Mais l'avez-vous fait? Pouviez-vous le faire? Vous ne l'avez pas même cru possible, puisque Électre renonce à son amour dès le premier moment où on l'exige; et vous-même avouez qu'il *ne produit pas assez d'événements*. C'est n'avouer la vérité qu'à moitié : dans le fait il n'en produit aucun; Électre ne le déclare pas même

à Itys, et la pièce finit sans qu'on sache ce que devient ce prince, ni ce que deviendra son amour, et celui d'Électre. C'est violer la règle la plus commune et la plus naturelle, qui veut que l'on nous mette au fait du dénoûment, quel qu'il soit, où aboutissent toutes les diverses passions des personnages.

Crébillon ne dit rien d'Iphianasse ; et sans doute il était difficile de trouver même un prétexte pour excuser ce ridicule épisode. Nous avons vu comme elle quitte la scène, quand Oreste, qui voulait l'épouser, lui dit froidement qu'*il n'a rien à lui dire ;* il faut croire qu'elle n'a rien de mieux à faire que d'aller retrouver son frère Itys. Voilà un prince et une princesse qui ont joué un beau rôle ! Que font-ils tous deux dans la pièce ? On peut actuellement l'articuler d'après l'évidence : tous deux ne sont rien qu'un pur remplissage ; ils tiennent dans les premiers actes la place que le sujet aurait dû tenir, et gâtent encore les derniers. Qu'y a-t-il de pis ? Quelle preuve plus sensible de faiblesse et d'impuissance dans l'auteur ?

« J'aime encore mieux avoir chargé mon sujet d'épisodes que de déclamations. »

Ceci pouvait regarder Longepierre, dont l'*Électre* sans épisode n'est en effet qu'une déclamation assez froide ; mais n'y a-t-il que les déclamations qui puissent remplacer les épisodes ? Comment Voltaire a-t-il évité tous les deux ? Par deux grands moyens, qui sont ceux du grand talent, l'art de la conduite et des développements, et l'éloquence du style.

« Notre théâtre soutient malaisément cette simplicité si chérie des anciens. »

Oui : mais aussi, ce qui n'est pas aisé est précisément ce qui est glorieux ; et c'est pour cela qu'*Athalie* et *Mérope* sont des chefs-d'œuvre, et qu'*Oreste* même est une bonne pièce.

Ce roman que Crébillon a mêlé au sujet d'*Électre* est tellement vicieux, que le rôle même de Palamède, qui en est la seule partie louable, et qui a fait au théâtre le succès de la pièce, est encore très-répréhensible aux yeux de la raison. Était-ce donc un étranger qui, dans la tragédie d'*Électre,* devait être le personnage principal ? Convenait-il que le fils et la fille d'Agamemnon ne fussent que des enfants devant Palamède, et qu'il fît, pour venger leur père, ce qu'ils devaient faire eux-mêmes ? On n'aurait sûrement pas toléré une telle inconséquence sur le théâtre d'Athènes, et la fortune qu'elle a faite sur celui de Paris ne l'excuse pas auprès des hommes éclairés. Mais il n'en est pas moins certain que ce rôle, rassemblant en lui seul toute l'énergie du sujet, qui devait être dans Électre et dans Oreste, est ce qui a le plus contribué à soutenir la pièce ; et la verve tragique dont il est rempli, la reconnaissance du quatrième acte, la fin du cinquième, font honneur au talent du poëte et ont obtenu grâce pour les nombreux défauts de son drame.

Quant au style, si l'on excepte quelques morceaux, tels que ceux que j'ai cités du rôle de Palamède et de celui d'Électre, et qui pourtant ne sont pas exempts de fautes, il ne peut en aucune manière entrer en comparaison avec celui d'*Oreste*. Comme les pièces de Crébillon sont peu lues, et qu'on sait par cœur celles de Voltaire, c'est déjà une preuve suffisante, et même la meilleure de toutes, que l'un écrit infiniment mieux que l'autre ; mais aussi c'est une raison pour qu'on ignore communément à quel point le style de Crébillon est vicieux sous tous les rapports : il fourmille de fautes de langue et de fautes de sens. Je me bornerai à un seul morceau, qui n'est pas à beaucoup près ce qu'il y a de plus mauvais : c'est le premier monologue d'Électre.

Témoin du crime affreux que poursuit ma vengeance,
O nuit, *dont tant de fois j'ai troublé le silence,*
Insensible témoin de mes *vives douleurs,*
Électre ne vient plus *te confier des pleurs.*
Son cœur, las de nourrir un désespoir timide,
S'abandonne sans crainte au *transport qui le guide.*
Favorisez, grands dieux, un *si juste courroux ;*
Électre vous implore et s'abandonne à vous.

Crébillon, dans sa préface, parle de déclamations, et ce début en est une. On peut, dans une situation violente, telle que celle d'Orosmane quand il attend Zaïre, apostropher la Nuit, toutes les choses inanimées, mais en peu de mots, et comme par un mouvement involontaire : on sait que l'imagination égarée se prend à tout.

O nuit, nuit effroyable !
Peux-tu prêter ton voile à de pareils forfaits ?
Zaïre ! l'infidèle !... après tant de bienfaits !

On reconnaît, au désordre des idées, le délire de la passion. Mais ce n'est que dans les monologues d'opéra, tels que les musiciens les demandaient autrefois, que l'on peut adresser à la Nuit de longues apostrophes et des confidences tranquilles ; c'est là qu'on peut appeler un *insensible témoin de ses douleurs*, lui dire qu'on *a tant de fois troublé son silence,* qu'on ne vient plus *lui confier des pleurs.* Tout cela pourrait passer avec l'aide du chant : mais dans une tragédie l'on veut plus de vérité ; et le spectateur, pour peu qu'il ait de bon sens, s'aperçoit d'abord que ce n'est pas Électre qui parle, et que c'est le poëte qui arrange en vers des figures de rhétorique. Le bon sens nous dit qu'il importe fort peu à la situation d'Électre qu'elle ait *troublé le silence de la Nuit,* que la nuit soit *insensible ;* et que ce n'est pas

à la Nuit qu'elle doit *confier* ou ne pas *confier des pleurs*.

Mes vives douleurs, le *transport qui le guide*, *un si juste courroux*, ne sont pas des fautes; mais c'est accumuler trop près les uns des autres des hémistiches mille fois rebattus.

Pour punir les forfaits d'une race funeste,
J'ai compté trop longtemps sur le retour d'Oreste.
C'est former des projets et des vœux superflus :
Mon frère malheureux sans doute ne vit plus.

C'est parler bien froidement de l'objet le plus intéressant pour elle, et prendre bien vite son parti sur la plus chère de ses espérances. Nous verrons dans Voltaire que la seule idée de la mort d'Oreste jette sa sœur dans le plus violent désespoir.

Et vous, mânes sanglants du plus grand roi du monde...

Elle a d'abord apostrophé *la Nuit*, puis *les dieux*, actuellement les *mânes* : ces apostrophes redoublées sentent plus le rhéteur que le poëte dramatique.

Triste et cruel objet de ma douleur profonde.

Ces épithètes, *triste* et *cruel*, qui disent la même chose, *ma douleur profonde*, après *mes vives douleurs*, forment un amas de chevilles.

Mon père, s'il est vrai que sur les sombres bords
Les malheurs des vivants puissent toucher les morts,
Ah! combien doit frémir ton ombre infortunée
Des maux où ta famille est encor destinée!

Imitation faible de ce beau vers de *Phèdre :*

Ah! combien frémira son ombre épouvantée!
(Act. IV, sc. VI.)

C'était peu que les tiens, altérés de ton sang,
Eussent osé porter le couteau dans ton flanc;
Qu'à la face des dieux le meurtre de mon père
Fût, pour comble d'horreur, le crime de ma mère :
C'est peu qu'en d'autres mains la perfide ait remis
Le sceptre qu'après toi devait porter ton fils,
Et que dans *mes malheurs*, Égisthe, qui me brave,
Sans respect, sans pitié, traite Électre en esclave;
Pour m'accabler encor, son fils audacieux,
Itys, jusqu'à ta fille ose lever les yeux.

Cette longue période commençant par les mots *c'était peu*, qui annoncent une progression d'idées, les dément à la fin. On se sert de cette tournure quand ce qui précède est moins fort que ce qui suit, comme dans *Athalie :*

C'est peu que le front ceint d'une mitre étrangère, etc.

Ici la phrase va en croissant : quitter le dieu d'Israel pour Baal est une impiété; c'en est une plus grande de vouloir anéantir le temple et le culte du dieu qu'on a quitté. Mais l'hymen d'Itys est certainement beaucoup moins horrible pour Électre que le meurtre de son père assassiné par sa mère. Pour employer avec choix les constructions d'une langue, il faut en connaître l'esprit : il ne faut pas dire non plus qu'Égisthe, qui *traite Électre en esclave*, est *sans respect;* c'est joindre le plus et le moins, et affaiblir l'un par l'autre.

Des dieux et des mortels Électre abandonnée
Doit, ce jour, *à son sort s'unir par l'hyménée.*

S'unir par l'hyménée est en lui-même prosaïque; de plus, cette expression, qui conviendrait à un récit indifférent, est ici faible et froide dans la bouche d'Électre, qui ne doit parler qu'avec horreur d'un semblable hymen. Sans l'accord soutenu de la pensée et de l'expression, il n'y a point de style :

Si ta mort, m'inspirant un courage nouveau,
N'en éteint par mes mains le coupable flambeau.

Que de fautes en deux vers! D'abord, *en* devait, par les règles de la construction, se rapporter au dernier substantif, qui est *courage*, et alors ce serait *le flambeau du courage;* mais le sens indique que c'est *le flambeau de l'hymen*. Ainsi elle dit a Agamemnon : *Je vais m'unir à Ithys par l'hyménée, si ta mort n'en éteint le flambeau.* Si cette phrase pouvait avoir un sens raisonnable, ce serait dans le cas où Électre parlerait de quelqu'un qu'elle voudrait faire périr pour ne pas épouser Itys; encore ne pourrait-on dire en français, dans aucun cas, si ta mort *n'éteint le flambeau :* mais il s'agit ici d'une mort qui a précédé de seize ans cet hymen. On se doute bien qu'elle veut dire : « Si le souvenir de ta mort ne m'inspire assez de courage pour éteindre de mes mains le flambeau d'un si coupaple hymen. » Mais combien ce qu'elle dit est loin de ce qu'elle veut dire!

Mais qui peut retenir le courroux qui m'anime?
Clytemnestre osa bien s'armer pour un grand crime;
Imitons sa fureur par de plus nobles coups;
Allons à ces autels où m'attend son époux
Immoler avec lui l'amant qui nous outrage :
C'est là le moindre effort digne de mon courage.

A quoi pense-t-elle donc? Quoi! *le moindre effort digne de son courage*, c'est d'immoler Itys qu'elle aime! Et que pourrait-elle faire de plus? Tous ces contre-sens dans l'expression sont d'un écrivain qui se sert au hasard des tournures connues, lors même qu'elles sont le plus contraires à sa pensée. Le débit rapide des acteurs les dérobe au plus grand nombre de ceux qui les écoutent; mais ils révoltent ceux qui lisent avec quelque connaissance et quelque réflexion.

Il est temps de chercher une autre langue dans Voltaire, et l'examen d'*Oreste* va nous mettre à portée d'asseoir des résultats en achevant le parallèle.

Oreste

Voltaire ne pouvait faire plus d'honneur à So-

phocle qu'en l'imitant, ni s'en faire plus à lui-même qu'en le surpassant. L'auteur d'*Oreste* a mis en œuvre toutes les beautés que Crébillon avait méconnues au point d'imaginer qu'on ne pouvait pas en faire une tragédie française. J'en ai déjà parlé en rendant compte de la pièce grecque; il me reste à développer l'heureux usage qu'en fait le poëte français, et ce qu'il a su y ajouter.

Le choix du lieu de la scène et des circonstances qui marquent le jour de l'action, nous place déjà dans le sujet, et l'exposition le montre tout entier. Le théâtre présente d'un côté le tombeau d'Agamemnon, près du rivage de la mer, et le palais où il a été massacré; de l'autre, un temple où habite Pammène, vieillard attaché à la famille des Atrides et au culte des autels: on voit dans le lointain la ville d'Argos. Ce jour même, Égisthe doit venir dans ces lieux avec Clytemnestre, y célébrer, selon sa coutume, les jeux annuels destinés a rappeler le meurtre d'Agamemnon et les noces de sa veuve avec son assassin. C'est la fête du crime; c'est une insulte sacrilége qu'Égisthe vient faire tous les ans à sa victime, aux dieux et aux mânes; et c'est aussi au milieu de ces solennités impies que le spectateur pressent, dès la première scène, la punition qui est réservée aux forfaits. Il se présente ici une distinction à faire entre les sujets de la Fable et ceux de l'histoire, sur ce que les uns et les autres peuvent admettre dans ces sortes de suppositions. Voltaire a pu tirer un de ses moyens de cette fête abominable, sur une simple indication donnée par Sophocle en quelques vers. On s'y prête au théâtre, parce qu'il est reçu que la Fable fait supporter dés traditions extraordinaires, comme la coupe d'Atrée, les noces meurtrières des Danaïdes, et autres fictions semblables, qu'un sujet historique ne comporterait pas plus que la fête d'Égisthe; car nous ne trouvons, dans aucune histoire, qu'aucun tyran ait jamais imaginé de célébrer l'anniversaire d'un crime et de fêter l'assassinat; et, s'il était possible qu'on en vît un exemple, ce serait une exception monstrueuse, trop révoltante pour qu'on fût autorisé à en faire usage au théâtre dans un sujet d'histoire, qui exige la vraisemblance morale bien plus rigoureusement que les sujets fabuleux. C'est particulièrement aux sujets historiques qu'il faut appliquer ce vers de Boileau :

> Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

Dans *Oreste*, c'est précisément cette fête, digne d'Égisthe et de Clytemnestre, qui marque les premiers vers du rôle d'Électre par un accent d'indignation, qui doit être celui de son rôle. Elle s'écrie, en entrant sur la scène où est sa sœur Iphise :

> Il est venu, ce jour où l'on apprête
> Les *détestables* jeux de leur *coupable* fête.
> Électre leur esclave, Électre votre sœur,
> Vous annonce en leur nom leur horrible bonheur.

Le vieux Pammène dit à toutes les deux :

> Avez-vous donc des dieux oublié les promesses?
> Avez-vous oublié que leurs mains vengeresses
> Doivent conduire Oreste en cet affreux séjour
> Où sa sœur avec moi lui conserva le jour;
> Qu'il doit punir Égisthe au lieu même où vous êtes,
> Sur ce même tombeau, dans ces mêmes retraites,
> Dans ces jours de triomphe, où son lâche assassin
> Insulte encore au roi dont il perça le sein?
> La parole des dieux n'est point vaine et trompeuse:
> Leurs desseins sont couverts d'une nuit ténébreuse.
> La peine suit le crime; elle arrive à pas lents.
>
> ÉLECTRE.
>
> Dieux qui la préparez, que vous tardez longtemps!

On aurait tort d'objecter que ce détail prophétique annonce trop le dénoûment : non; le poëte y a laissé toute l'incertitude nécessaire. La punition est prédite, mais le temps n'en est pas marqué; c'est Oreste qui en doit être le ministre, et Pammène dit aux deux sœurs qui se plaignent que leur frère les oublie :

> Comptez le temps; voyez qu'il touche *à peine* à l'âge
> Où la force commence à se joindre au courage.

Il est donc très-possible que les oracles ne soient accomplis que dans quelques années, et il n'en résulte que ce qu'il faut d'espérance pour consoler les douleurs d'Iphise et soutenir la fermeté d'Électre. La différence du caractère des deux sœurs est marquée dans l'exposition par la différence du traitement qu'elles éprouvent. On permet à Iphise, que l'on ne craint pas, de demeurer libre et tranquille dans le palais où son père a été tué; mais Électre, qu'on redoute, est traitée en esclave, et toujours à la suite du tyran, qui veut la surveiller de plus près. Ce jour-là même, Iphise et Pammène vont la revoir : Égisthe la mène avec lui, de peur qu'en son absence elle ne cherche à soulever Argos; et s'il ne prend pas contre elle un parti plus violent, nous saurons bientôt qu'elle n'en est redevable qu'à Clytemnestre, qui conserve encore des sentiments de mère pour ses enfants. Cette idée très-heureuse, de rassembler ainsi la famille et les meurtriers d'Agamemnon dans des lieux et dans des circonstances qui rendent l'une plus intéressante et les autres plus odieux, est de l'invention de Voltaire. C'est profiter habilement de quelques vers de Sophocle, où Électre rappelle ces fêtes abominables qu'Égisthe et Clytemnestre appelaient par dérision *les festins d'Agamemnon*, parce que ce malheureux prince avait été assassiné dans un festin. Il a bien fait voir dans cette pièce ce que l'on gagne à étudier les anciens, et Crébillon a fait voir dans la sienne ce que l'on perd à les mépriser.

Vous vous rappelez ce qu'il fait dire à Électre, des *pleurs* qu'elle ne veut plus *confier à la Nuit*. Elle dit aussi dans Voltaire qu'elle ne veut plus en répandre; mais il faut entendre de quelle manière. Elle arrive chargée de chaînes, et sa sœur voit du moins quelque consolation à s'affliger avec elle.

Et vos pleurs et les miens ensemble confondus....
ÉLECTRE.
Des pleurs! Ah! ma faiblesse en a trop répandus.
Des pleurs! Ombre sacrée, ombre chère et sanglante,
Est-ce là le tribut qu'il faut qu'on te présente?
C'est du sang que je dois, c'est du sang que tu veux;
C'est parmi les apprêts de ces indignes jeux,
Dans ce cruel triomphe où mon tyran m'entraîne,
Que, ranimant ma force et soulevant ma chaîne,
Mon bras, mon faible bras osera l'égorger
Au tombeau que sa rage ose encor outrager.

Comparez ce langage d'une âme vivement ulcérée aux apostrophes apprêtées de l'autre Électre, et jugez si c'est être trop sévère de voir d'un côté un déclamateur, et de l'autre un poëte.

Rapprochons-les encore dans un autre endroit dont l'idée est la même. On a dit, et avec raison, qu'on ne pouvait jamais mieux apprécier deux écrivains que quand ils ont les mêmes choses à exprimer.

CRÉBILLON.

Mais qui peut retenir le courroux qui m'anime?
Clytemnestre osa bien s'armer pour un grand crime.
Imitons sa fureur par *de plus nobles coups;*
Allons à ces autels où m'attend son époux
Immoler avec lui l'amant qui nous outrage:
C'est là le moindre effort digne de mon courage.

VOLTAIRE.

Quoi! j'ai vu Clytemnestre, avec lui conjurée,
Lever sur son époux sa main trop assurée!
Et nous, sur le tyran nous suspendons des coups
Que ma mère, à mes yeux, porta sur son époux!
O douleur! ô vengeance! ô vertu qui m'animes!
Pouvez-vous en ces lieux moins que n'ont pu les crimes?

Ce n'est pas ma faute s'il y a évidemment un intervalle immense entre ces deux manières. Ce que je puis faire, c'est de n'omettre aucun des endroits où Crébillon peut entrer en concurrence avec moins de désavantage. Tel est celui-ci, où il s'agissait de tracer le tableau du meurtre d'Agamemnon et des infortunes de sa famille. Voyons-le d'abord dans le rôle de Palamède, au quatrième acte d'*Électre :*

Je vous rassemble enfin, famille infortunée,
A des malheurs si grands trop longtemps condamnée.
Qu'il m'est doux de vous voir où régnait autrefois
Ce *père vertueux*, ce chef de tant de rois,
Que fit périr le sort trop jaloux de sa gloire!
O jour que tout ici rappelle à ma mémoire,
Jour cruel qu'ont suivi tant de jours malheureux,
Lieux terribles, témoins d'un parricide affreux,
Retracez-nous sans cesse un spectacle *si triste!*
Oreste, c'est ici que le barbare Égisthe,
Ce monstre détesté, souillé de tant d'horreurs,
Immola votre père à ses noires fureurs.
Là, plus cruelle encore, pleine des Euménides,
Son épouse sur lui porta ses mains perfides.
C'est ici que, sans force et baigné dans son sang,
Il fut longtemps traîné le couteau dans le flanc.
Mais c'est là que, du sort lassant la barbarie,
Il finit dans mes bras ses malheurs et sa vie;
C'est là que je reçus, impitoyables dieux!
Et ses derniers soupirs et ses derniers adieux.
« A mon triste destin puisqu'il faut que je cède,
« Adieu, prends soin de toi : fuis, mon cher Palamède.
« Cesse de m'immoler d'odieux ennemis;
« Je suis assez vengé, si tu sauves mon fils.
« Va, de ces inhumains sauve mon cher Oreste;
« C'est à lui de venger une mort *si funeste.* »

Il y a ici, comme dans presque tous les vers de Crébillon, trop d'épithètes ou faibles ou déplacées, ou répétées ou accumulées, qui forment ce qu'on appelle des chevilles. Un *spectacle si triste* est beaucoup trop faible après le *parricide affreux*. Il ne fallait pas non plus appeler Agamemnon un *père vertueux :* c'est un titre qu'on ne lui a jamais donné, et qui ne convenait point à celui qui amena Cassandre dans le palais et dans le lit de Clytemnestre. Mais, malgré ces taches, ce tableau a de la couleur et de l'effet. Ces circonstances locales, *c'est ici, c'est là*, ont du mouvement et de la vivacité; et il faut bien que Voltaire lui-même en ait jugé ainsi, puisqu'il a imité cette tournure dans le discours de Lusignan à Zaïre. L'expression, *pleine des Euménides*, et ce vers pittoresque,

Il fut longtemps traîné le couteau dans le flanc,

sont des traits de force. Voyons maintenant Voltaire : c'est Électre qui parle, et il a mis dans l'exposition ce que Crébillon a renvoyé au quatrième acte, différence qui tient à celle de leur plan. Électre dit à sa sœur :

Vos yeux ne virent point ce parricide impie.
Ces vêtements de mort, ces apprêts, ce festin,
Ce festin détestable, où le fer à la main,
Clytemnestre... ma mère... Ah! cette horrible image
Est présente à mes yeux, présente à mon courage.
C'est là, c'est en ces lieux où vous n'osez pleurer,
Où vos ressentiments n'osent se déclarer,
Que j'ai vu votre père, attiré dans le piége,
Se débattre et tomber sous leur main sacrilége.
Pammène, aux derniers cris, aux sanglots de ton roi,
Je crois te voir encore accourir avec moi.
J'arrive : quel objet! Une femme en furie
Recherchait dans son flanc les restes de sa vie.
Tu vis mon cher Oreste enlevé dans mes bras,
Entouré de dangers qu'il ne connaissait pas :
Près du corps tout sanglant de son malheureux père,
A son secours encore il appelait sa mère.
Clytemnestre, appuyant mes soins officieux,
Sur ma tendre pitié daigna fermer les yeux,
Et, s'arrêtant du moins au milieu de son crime,
Nous laissa loin d'Égisthe emporter la victime.
Oreste, dans ton sang consommant sa fureur,
Égisthe a-t-il détruit l'objet de sa terreur?
Es-tu vivant encore? As-tu suivi ton père?
Je pleure Agamemnon, je tremble pour un frère.
Mes mains portent des fers, et mes yeux *pleins de pleurs*
N'ont vu que des forfaits et des persécuteurs.

Il y a encore ici des différences relatives : Électre

parle beaucoup plus d'Oreste que Palamède, parce qu'elle en est occupée dans toute la pièce; elle répand beaucoup plus d'intérêt sur la manière dont elle l'a sauvé, et en même temps plus de vraisemblance.

On n'entend pas trop ce que signifie, dans Crébillon, ce vers que dit Agamemnon à Palamède :

> *Cesse de m'immoler* d'odieux ennemis.

Ce carnage que faisait Palamède fait entendre qu'il y a eu un combat : mais alors il fallait dire comment le gouverneur d'Oreste a pu se sauver avec son élève; et il ne le dit pas. Dans Voltaire comme dans Sophocle, et suivant toutes les traditions de la Fable, Agamemnon est tué en trahison et sans pouvoir se défendre. Voltaire ajoute qu'Électre n'a sauvé son frère que par le secours de Clytemnestre, qui a bien voulu fermer les yeux sur ce que l'on faisait en faveur de son fils; et cette supposition est d'autant plus adroite, qu'elle prépare de loin le caractère qu'il a donné à Clytemnestre, et qui est une des plus belles parties de son ouvrage. Quant à l'effet total du morceau, il me semble qu'il y a plus d'art et d'élégance dans Voltaire, mais qu'il y a plusieurs traits dans Crébillon dont il n'a pas égalé la force. Le récit d'Électre est plus touchant, celui de Palamède plus énergique.

Clytemnestre paraît; elle fait retirer Pammène, et ordonne à ses deux filles de demeurer. Nous allons voir en elle un caractère tout différent de celui que lui ont donné les autres poëtes qui ont traité ce sujet. Ils l'ont tous faite plus ou moins atroce, et en conséquence Électre et Oreste ne la ménagent pas. Il n'y a rien à dire aux Grecs, et j'en ai expliqué ailleurs les raisons, fondées sur la religion et les mœurs. Mais Voltaire était trop habile pour ne pas s'apercevoir où devait s'arrêter l'imitation des anciens; et sachant de plus qu'on ne pouvait enrichir la simplicité de l'action que par l'intérêt des sentiments, il a vu que s'il pouvait en répandre sur Clytemnestre elle-même, il augmenterait infiniment celui des rôles d'Électre et d'Oreste; que si la nature parlait encore dans le cœur de la mère, le pathétique allait se placer de lui-même entre elle et ses enfants; et, accoutumé à manier si puissamment ce grand ressort, il s'est bien gardé de s'en priver dans un sujet qui en avait tant de besoin. En conséquence, il nous a montré dans Clytemnestre ce qui est effectivement dans la nature, une femme qui, toute criminelle qu'elle est, n'a étouffé ni les remords ni les sentiments maternels; et l'on sait qu'heureusement il est très-rare de les dépouiller tout à fait. Ce changement essentiel dans le rôle de Clytemnestre en appelait un autre, qui n'est pas moins heureux, dans le rôle d'Électre. Celle de Sophocle confond dans sa haine et dans sa vengeance Clytemnestre avec Égisthe, et ne ménage pas plus sa mère que son tyran. Celle de Voltaire, touchée, comme elle doit l'être, de ce qu'elle voit dans Clytemnestre de repentir et d'affection maternelle, la sépare, comme il est juste, d'un monstre à qui elle ne doit que de l'horreur. Le rôle d'Oreste est composé dans le même esprit, et nous allons voir, dans le cours de la pièce, combien de mouvements aussi variés que dramatiques naissent de ce plan, qui prouve une connaissance profonde du théâtre et du cœur humain.

> J'ai voulu, sur mon sort et sur vos intérêts,
> Vous dévoiler enfin mes sentiments secrets.
> Je rends grâce au destin, dont la rigueur utile
> De mon second époux rendit l'hymen stérile,
> Et qui n'a pas formé dans ce funeste flanc
> Un sang que j'aurais vu l'ennemi de mon sang.
> Peut-être que je touche aux bornes de ma vie,
> Et les chagrins secrets dont je fus poursuivie,
> Dont toujours à vos yeux j'ai dérobé le cours,
> Pourront précipiter le terme de mes jours.
> Mes filles devant moi ne sont point étrangères;
> Même en dépit d'Égisthe, elles m'ont été chères.
> Je n'ai point étouffé mes premiers sentiments;
> Et, malgré la fureur de ses emportements,
> Électre, dont l'enfance a consolé sa mère
> Du sort d'Iphigénie et des rigueurs d'un père,
> Électre qui m'outrage, et qui brave mes lois,
> Dans le fond de mon cœur n'a point perdu ses droits.

Il y a beaucoup d'art, ce me semble, à rappeler ainsi le cruel sacrifice d'Iphigénie. Elle nous fait souvenir en passant, et comme sans dessein, qu'Agamemnon lui avait ravi sa fille; mais elle ne songe pas à s'en faire une excuse : cette excuse insuffisante lui nuirait plus qu'elle ne lui servirait. Crébillon, qui, en cet endroit, a suivi Sophocle, lui fait dire :

> Le cruel qu'il était, bourreau de sa famille
> Osa bien à mes yeux faire égorger ma fille.

Elle se répand en reproches et en invectives contre la mémoire de son époux; elle ne pardonne pas à Électre de le pleurer. Qu'arrive-t-il ? C'est que quand Électre lui fait cette réponse accablante,

> Tout cruel qu'il était, il était votre époux.
> S'il fallait l'en punir, madame, était-ce à vous?

Clytemnestre ne peut que rester confondue et humiliée, aux yeux de sa fille, comme aux nôtres. Dans Voltaire, nous lui savons gré de sa retenue, qui prouve encore son repentir; elle devient plus excusable parce qu'elle ne s'excuse pas. Ces nuances délicates sont au nombre des finesses de l'art.

ÉLECTRE.

> Qui? vous madame, ô ciel! vous m'aimeriez encore?
> Quoi! vous n'oubliez point ce sang qu'on déshonore?
> Ah! si vous conservez des sentiments si chers,
> Observez cette tombe, et regardez mes fers.

CLYTEMNESTRE.
Vous me faites frémir. Votre esprit inflexible
Se plaît à m'accabler d'un souvenir horrible :
Vous portez le poignard dans ce cœur agité;
Vous frappez une mère, et je l'ai mérité.

Toujours le même art dans le dialogue. Nous la voyons s'abaisser sous le reproche, au lieu de le repousser; nous la voyons punie par sa conscience, qui est d'accord avec sa fille : c'est le seul moyen qu'elle eût de se faire plaindre malgré l'horreur de son crime, et le poëte l'a saisi. Il faut qu'il y ait en nous quelque chose qui nous avertisse que le poids d'une conscience coupable est un châtiment bien terrible, puisque, du moment où nous voyons les plus grands criminels plier sous ce fardeau, cette justice universelle qui nous fait désirer leur punition fait place à la pitié, et nous n'avons plus la force de leur souhaiter d'autre supplice que celui qu'ils éprouvent. On le voit à la réponse d'Électre, qui doit être ici encore plus compatissante que nous, puisque enfin c'est sa mère :

Eh bien! vous désarmez une fille éperdue.
La nature en mon cœur est toujours entendue :
Ma mère, s'il le faut, je condamne à vos pieds
Ces reproches sanglants trop longtemps essuyés.
Aux fers de mon tyran par vous-même livrée,
D'Égisthe dans mon cœur je vous ai séparée :
Ce sang que je vous dois ne saurait se trahir;
J'ai pleuré sur ma mère, et n'ai pu vous haïr.
(*Elle se jette à ses pieds.*)
Ah! si le ciel enfin vous parle et vous éclaire,
S'il vous donne en secret un remords salutaire,
Ne le repoussez pas; laissez-vous pénétrer
A la sècrète voix qui vous daigne inspirer.
Détachez vos destins des destins d'un perfide,
Livrez-vous tout entière à ce dieu qui nous guide :
Appelez votre fils, qu'il revienne en ces lieux
Reprendre de vos mains le rang de ses aïeux;
Qu'il punisse un tyran, qu'il règne, qu'il vous aime;
Qu'il venge Agamemnon, ses filles et vous-même.
Faites venir Oreste.

Électre, au milieu de son attendrissement, revient toujours aux objets chéris qui l'occupent, à son frère et à sa vengeance.

CLYTEMNESTRE.
Électre, levez-vous.
Ne parlez point d'Oreste, et craignez mon époux :
J'ai plaint les fers honteux dont vous êtes chargée;
Mais d'un maître absolu la puissance outragée
Ne pouvait épargner qui ne l'épargne pas,
Et vous l'avez forcé d'appesantir son bras.
Moi-même, qui me vois sa première sujette,
Moi qu'offensa toujours votre plainte indiscrète,
Qui tant de fois pour vous ai voulu le fléchir,
Je l'irritais encore, au lieu de l'adoucir.
N'imputez qu'à vous seule un affront qui m'outrage;
Pliez à votre état ce superbe courage;
Apprenez d'une sœur comme il faut s'affliger,
Comme on cède au destin, quand on veut le changer.
Je voudrais dans le sein de ma famille entière
Finir un jour en paix ma fatale carrière :
Mais si vous vous hâtez, si vos soins imprudents
Appellent en ces lieux Oreste avant le temps,
Si d'Égisthe jamais il affronte la vue,
Vous hasardez sa vie, et vous êtes perdue;
Et malgré la pitié dont mes sens sont atteints,
Je dois à mon époux plus qu'au fils que je crains.

J'ose dire que toutes les bienséances sont gardées dans ce que dit Clytemnestre. Telles sont en effet les suites nécessaires de son crime, que son complice, devenu son époux, lui impose des devoirs à remplir. Mais ces devoirs n'en sont pas aux yeux d'Électre : elle reprend toute l'impétuosité de son caractère dès qu'elle n'obtient rien pour Oreste. Son indignation ne peut se contenir au nom d'Égisthe, et surtout à l'idée de le voir préféré à un fils dans le cœur de Clytemnestre.

Lui, votre époux? ô ciel! lui, ce monstre! Ah! ma mère,
Est-ce ainsi qu'en effet vous plaignez ma misère?
A quoi vous sert, hélas! ce remords passager,
Ce sentiment si tendre était-il étranger?
Vous menacez Électre, et votre fils lui-même!
Ma sœur! et c'est ainsi qu'une mère nous aime!
Vous menacez Oreste!... Hélas! loin d'espérer
Qu'un frère malheureux nous vienne délivrer,
J'ignore si le ciel a conservé sa vie;
J'ignore si ce maître, abominable, impie,
Votre époux, puisque ainsi vous l'osez appeler,
Ne s'est pas en secret hâté de l'immoler.

La douceur d'Iphise vient tempérer à propos la violence du discours d'Électre.

IPHISE.
Madame, croyez-nous; je jure, j'en atteste
Les dieux dont nous sortons, et la mère d'Oreste,
Que, loin de l'appeler dans ce séjour de mort,
Nos yeux, nos tristes yeux sont fermés sur son sort.
Ma mère, ayez pitié de vos filles tremblantes,
De ce fils malheureux, de ses sœurs gémissantes.
N'affligez plus Électre : on peut à ses douleurs
Pardonner le reproche et permettre les pleurs.

ÉLECTRE.
Loin de leur pardonner, on nous défend la plainte :
Quand je parle d'Oreste, on redouble ma crainte.
Je connais trop Égisthe et sa férocité;
Et mon frère est perdu, puisqu'il est redouté.

CLYTEMNESTRE.
Votre frère est vivant; reprenez l'espérance :
Mais s'il est en danger, c'est par votre imprudence.
Modérez vos fureurs, et sachez aujourd'hui,
Plus humble en vos chagrins, respecter mon ennui.
Vous pensez que je viens, heureuse et triomphante,
Conduire dans la joie une pompe éclatante.
Électre, cette fête est un jour de douleur :
Vous pleurez dans les fers, et moi dans ma grandeur.
Je sais quels vœux forma votre haine insensée :
N'implorez plus les dieux; ils vous ont exaucée.
Laissez-moi respirer.

Elle reste seule, livrée à ses combats intérieurs, à ses tristes pressentiments.

Qu'Égisthe est aveuglé, puisqu'il se croit heureux!
Tranquille, il me conduit à ces funèbres jeux;
Il triomphe, et je sens succomber mon courage.
Pour la première fois je redoute un présage :
Je crains Argos, Électre et ses lugubres cris,
La Grèce, mes sujets, mon fils, mon propre fils.
Ah! quelle destinée, et quel affreux supplice,
De former de son sang ce qu'il faut qu'on haïsse,
De n'oser prononcer, sans des troubles cruels,
Les noms les plus sacrés, les plus chers aux mortels!

Je chassai de mon cœur la nature outragée :
Je tremble au nom d'un fils; la nature est vengée.

Elle reproche à Égisthe, qui survient, de l'avoir conduite en des lieux qui la remplissent d'épouvante. Il lui apprend, pour la rassurer, que bientôt ils n'auront plus rien à craindre d'Oreste; qu'il s'est caché dans les forêts d'Épidaure, mais que le roi de ces pays s'est engagé à les servir. Égisthe a fait partir pour Épidaure son fils Plistène, pour hâter l'effet de cette promesse et assurer la perte d'Oreste. Clytemnestre frémit : sa sûreté lui paraît trop achetée à ce prix.

Souffrez du moins que j'implore une fois
Ce ciel dont si longtemps j'ai méprisé les lois.

ÉGISTHE.

Voulez-vous qu'à mes vœux il mette des obstacles?
Qu'attendez-vous ici du ciel et des oracles?
Au jour de notre hymen furent-ils écoutés?

CLYTEMNESTRE.

Vous rappelez des temps dont ils sont irrités.
De mon cœur étonné vous voyez le tumulte :
L'amour brava les dieux, la crainte les consulte.
N'insultez point, seigneur, à mes sens affaiblis :
Le temps, qui change tout, a changé mes esprits;
Et peut-être des dieux la main appesantie
Se plaît à subjuguer ma fierté démentie.
Je ne sens plus en moi ce courage emporté,
Qu'en ce palais sanglant j'avais trop écouté.
Ce n'est pas que pour vous mon amitié s'altère;
Il n'est point d'intérêt que mon cœur vous préfère.
Mais une fille esclave, un fils abandonné,
Un fils mon ennemi, peut-être assassiné,
Et qui, s'il est vivant, me condamne et m'abhorre :
L'idée en est horrible, et je suis mère encore!

Nous avons remarqué, entre Assur et Sémiramis, ce même contraste de l'impiété et du remords, et il produit ici le même effet.

Il est juste de rapporter le seul morceau du premier acte de l'*Électre* que l'on puisse opposer à cette foule de beautés, à cet intéressant mélange de tous les sentiments de la nature entre Clytemnestre et ses deux filles, qui ont déjà ému tous les cœurs dans le premier acte de l'*Oreste*. Le morceau de Crébillon est d'autant plus remarquable, que c'est peut-être le seul où il se soit approché de cette sensibilité touchante qui caractérise le style de Racine. Clytemnestre dit durement à sa fille :

Égisthe est las de voir son esclave *en ces lieux*,
Exciter par ses cris les hommes et les dieux.

ÉLECTRE.

Contre un tyran si fier, juste ciel, quelles armes!
Qui brave les remords peut-il craindre mes larmes?
Ah! madame, est-ce à vous d'irriter mes ennuis?
Moi, son esclave! Hélas! d'où vient que je le suis?
Moi, l'esclave d'Égisthe! Ah! fille infortunée!
Qui m'a *fait* [1] son esclave? et de qui suis-je née?
Était-ce donc à vous de me le reprocher?
Ma mère, si ce nom peut encor vous toucher,
S'il est vrai qu'en ces lieux ma honte soit jurée,
Ayez pitié des maux où vous m'avez livrée.
Précipitez *mes pas* dans la nuit du tombeau;
Mais ne m'unissez pas au fils de mon bourreau,
Au fils de l'inhumain qui me priva d'un père,
Qui le poursuit sur moi, sur mon malheureux frère.
Et de ma main encore il ose disposer!
Cet hymen, sans horreur, se peut-il proposer?
Vous m'aimâtes : pourquoi ne vous suis-je plus chère?
Ah! je ne vous hais point, et, malgré ma misère,
Malgré les pleurs amers dont j'arrose ces lieux,
Ce n'est que du tyran dont je me plains aux dieux.
Pour me faire oublier qu'on m'a ravi mon père,
Faites-moi souvenir que vous êtes ma mère.

Si Électre avait toujours parlé ce langage dans Crébillon, Voltaire se serait bien gardé de faire un *Oreste*.

On en peut qu'applaudir à la manière dont il amène Oreste et son ami Pylade, qui ouvrent ensemble le second acte. La naufrage les a jetés sur ces côtes, précisément le même jour qu'Égisthe et Clytemnestre y viennent pour solenniser leur fête odieuse. Il apporte la vengeance des dieux au milieu des triomphes du crime : mais eux-mêmes semblent d'abord s'opposer à l'exécution de leurs décrets; la tempête a détruit tout ce qu'on avait fait pour les remplir.

ORESTE.

Tout ce qu'a préparé ton amitié hardie,
Trésors, armes, soldats, a péri dans les mers.
. . . .
Je n'ai contre un tyran sur le trône affermi,
Dans ces lieux inconnus, qu'Oreste et mon ami.

L'auteur, qui voulait se conformer, autant qu'il était possible, au goût des anciens dans un sujet qu'ils lui avaient fourni, a mis dans la bouche de Pylade et de Pammène la morale religieuse, qui est le fond le plus ordinaire des chœurs grecs. Pylade répond ici :

C'est assez, et du ciel je reconnais l'ouvrage.
Il nous a tout ravi par ce cruel naufrage;
Il veut seul accomplir ses augustes desseins :
Pour ce grand sacrifice il ne veut que nos mains.
Tantôt de trente rois il arme la vengeance,
Tantôt, trompant la terre et frappant en silence,
Il veut, en signalant son pouvoir oublié,
N'armer que la nature et la seule amitié.

Ils n'ont sauvé du naufrage que l'urne qui contient les cendres de Plistène, qu'Oreste a tué dans les bois d'Épidaure. Ils ont caché cette urne entre des rochers, et ils comptent s'en servir pour tromper Égisthe, en lui donnant les cendres de son fils pour celles d'Oreste. Ce jeune prince a d'autres moyens encore pour abuser son ennemi, l'épée et l'anneau d'Agamemnon, qui furent enlevés par les mêmes personnes qui sauvèrent Oreste dans son enfance, et le firent élever en Phocide. Ces armes qui passaient d'une main dans l'autre, dans une même famille, et qui avaient quelque chose de sacré, sont des moyens familiers aux tragiques grecs, et pris dans les mœurs anciennes. La scène suivante offre la

[1] La grammaire exigeait ici le participe déclinable *qui m'a faite*.

peinture la plus fidèle de ces mêmes mœurs : c'est un des mérites particuliers de cette tragédie, et ce n'est pas celui qui plaît le moins aux amateurs.

Oreste et Pylade ne savent encore où ils sont, ni quel chemin peut les conduire à la cour d'Égisthe.

Regarde ce palais, ce temple, cette tour,
Ce tombeau, ces cyprès, ce bois sombre et sauvage :
De deuil et *de* grandeur tout offre ici l'image.
Mais un mortel s'avance en ces lieux retirés,
Triste, levant au ciel des yeux désespérés.
Il paraît dans cet âge où l'humaine prudence
Sans doute a des malheurs la longue expérience :
Sur ton malheureux sort il pourra s'attendrir.

ORESTE.

Il gémit : tout mortel est donc né pour souffrir!

Ce vers pourrait ailleurs n'être qu'une réflexion triviale : dans la situation d'Oreste, il a de la vérité. Ce vieillard n'est autre que Pammène, qui vient pleurer sur la tombe de son ancien maître. Pylade s'adresse à lui :

O qui que vous soyez, tournez vers nous la vue :
La terre où je vous parle est *pour nous* inconnue.
Vous voyez deux amis et deux infortunés
A la fureur des flots longtemps abandonnés.
Ce lieu nous doit-il être ou funeste ou propice?

PAMMÈNE.

Je sers ici les dieux, j'implore leur justice;
J'exerce *en* leur présence, *en* ma simplicité,
Les respectables droits de l'hospitalité.
Daignez, sous l'humble toit qu'habite ma vieillesse,
Mépriser des grands rois la superbe richesse;
Venez : les malheureux me sont toujours sacrés.

ORESTE.

Sage et *juste* habitant de ces bords ignorés,
Que des dieux, par nos mains, la puissance immortelle
De votre piété récompense le zèle.

Malgré quelques fautes de diction, c'est bien là l'esprit et le style de l'antiquité : on croit lire l'*Odyssée*, et les deux plus beaux vers sont imités de Virgile. Il s'y joint un autre mérite : chaque question des deux amis et chaque réponse de Pammène, naturellement amenées par les circonstances, vont former une situation.

Quel asile est le vôtre? et quelles sont vos lois?
Quel souverain commande aux lieux où je vous vois?

PAMMÈNE.

Égisthe règne ici; je suis sous sa puissance.

ORESTE, *à part.*

Égisthe? ciel! ô crime! ô terreur! ô vengeance!

PYLADE, *à Oreste.*

Dans ce péril nouveau, gardez de vous trahir.

ORESTE.

Égisthe? justes dieux! Celui qui fit périr...

PAMMÈNE.

Lui-même.

ORESTE.

Et Clytemnestre, après ce coup funeste....

PAMMÈNE.

Elle règne avec lui : l'univers sait le reste.

ORESTE.

Ce palais, ce tombeau...

PAMMÈNE.

Ce palais redouté
Est par Égisthe même en ce jour habité.
Mes yeux ont vu jadis élever cet ouvrage
Par une main plus digne et pour un autre usage.
Ce tombeau (pardonnez si je pleure à ce nom)
Est celui de mon roi, du grand Agamemnon.

ORESTE.

Ah! c'en est trop : le ciel épuise mon courage.

PYLADE, *à Oreste.*

Dérobe-lui les pleurs qui baignent ton visage.

PAMMÈNE.

Étranger généreux, vous vous attendrissez.
Vous voulez retenir les pleurs que vous versez :
Hélas! qu'en liberté votre cœur se déploie;
Plaignez le fils des dieux et le vainqueur de Troie.
Que des yeux étrangers pleurent au moins son sort,
Tandis que dans ces lieux on insulte à sa mort.

Oreste, de plus en plus ému, demande si Électre est dans Argos; on lui répond : *Elle est ici.* A ces mots, il n'est pas maître de son premier mouvement; il veut courir vers elle. Pylade, qui veille sur lui, le retient; il prie le vieillard de les conduire au temple voisin, où ils doivent rendre grâces aux dieux qui les ont sauvés du naufrage. Oreste, toujours plein des mêmes idées, moins prudent et plus sensible que Pylade, comme cela devait être, reprend aussitôt :

Menez-nous à ce temple, à ce tombeau sacré,
Où repose un héros lâchement massacré.
Je dois à sa grande ombre un secret sacrifice.

PAMMÈNE.

Vous, seigneur? O destins! ô céleste justice!
Eh quoi! deux étrangers ont un dessein si beau!
Ils viennent de mon maître honorer le tombeau!
Hélas! le citoyen timidement fidèle,
N'oserait en ces lieux imiter ce saint zèle.
Dès qu'Égisthe paraît, la piété, seigneur,
Tremble de se montrer, et rentre au fond du cœur.

J'ose attester ici tout ce qu'il y a d'hommes équitables et instruits : la magie des couleurs locales, qui est celle du poëte comme du peintre, ne nous a-t-elle pas transportés au milieu de la Grèce, au milieu des monuments de la famille des Atrides, de leurs infortunes, de leurs tombeaux, de leurs dieux? Ne s'imagine-t-on pas entendre un fragment d'Homère ou de Sophocle? Ne respire-t-on pas, pour ainsi dire, l'air de l'antiquité? Peut-on voir sans émotion toutes ces atteintes successives qui frappent l'âme sensible d'Oreste, les alarmes de son ami, la joie naïve de ce vieux serviteur d'Agamemnon, son attachement à ses maîtres, et ses pieuses douleurs? Et c'est là ce qui a été si longtemps méconnu, ce qu'on a voulu tourner en ridicule, et quand Voltaire disait, *c'est du Sophocle,* on répondait dérisoirement :

Excusez-nous, monsieur, nous ne sommes pas Grecs.

Plus la justice a été longtemps attendue, plus il faut qu'elle soit complète. C'est aujourd'hui qu'il faut dire aux rieurs et aux plaisants : Non, certes, vous n'êtes pas *Grecs*. Mais les Français qui ont du goût

et de l'esprit sont des Grecs à notre théâtre, quand on y joue une tragédie du théâtre d'Athènes; et il n'y a que des *barbares* qui aient pu tolérer sur celui de Paris une Iphianasse et un Ithys, et siffler le grand poëte qui nous rendait le génie de Sophocle, et qui l'embellissait. Cette belle scène n'est point dans Sophocle; mais il s'y serait reconnu, il l'aurait enviée; et il n'appartient qu'aux plus illustres modernes d'imiter les anciens de manière à les rendre jaloux.

A la vue d'Égisthe qui survient avec Clytemnestre, Pammène fait retirer les deux étrangers; mais le tyran, qui les a tous deux aperçus, demande ce qu'ils sont, et surtout celui dont l'air et la démarche l'ont frappé davantage.

PAMMÈNE.
Je connais son malheur, et non pas sa naissance.
Je devais des secours à ces deux étrangers,
Jetés par la tempête à travers ces rochers :
S'ils ne me trompent point, la Grèce est leur patrie.
ÉGISTHE.
Répondez d'eux, Pammène : il y va de la vie.
CLYTEMNESTRE.
Eh quoi! deux malheureux, en ces lieux abordés,
D'un œil si soupçonneux seraient-ils regardés?
ÉGISTHE.
On murmure, on m'alarme, et tout me fait ombrage.
CLYTEMNESTRE.
Hélas! depuis quinze ans, c'est là notre partage!
Nous craignons les mortels autant que l'on nous craint;
Et c'est un des poisons dont mon cœur est atteint.
ÉGISTHE, *à Pammène.*
Allez, dis-je, et sachez quel lieu les a vus naître,
Pourquoi près du palais ils ont osé paraître,
De quel port ils partaient, et surtout quel dessein
Les guida sur ces mers dont je suis souverain.

Cette scène, par elle-même, semble peu de chose, et pourtant rien n'y est négligé : tout y est adapté avec soin aux moyens et aux caractères. Ces alarmes accusent un tyran, et les ordres qu'il donne à Pammène de prendre d'eux des informations si exactes mettront naturellement ce vieillard à portée de reconnaître le fils de son roi, et de se concerter avec lui pour tromper Égisthe. Cette attention à lier tous les incidents l'un à l'autre, à ne laisser aucun vide dans l'action, contribue, plus qu'on ne le croit communément, à fonder la vraisemblance, donne à tout l'air de la vérité; et c'est une des parties de l'art aujourd'hui la plus généralement oubliée.

Clytemnestre, vos dieux ont gardé le silence,

dit Égisthe en insultant aux frayeurs religieuses de son épouse. Il veut qu'elle s'en remette uniquement à lui du soin de leurs destinées communes. Il craint qu'un jour Électre, en concurrence avec son fils Plistène, ne puisse lui disputer avec avantage le sceptre d'Argos. Il charge la reine de lui proposer l'hymen de Plistène; mais il l'avertit que, dans le cas d'un refus, cette princesse altière doit s'attendre à des traitements plus durs encore que tous ceux qu'elle a éprouvés jusque-là. Comme nous connaissons déjà le caractère d'Électre, et que le poëte n'a pas imaginé de la rendre amoureuse de Plistène, une telle proposition, ordonnée par son tyran, et faite par sa mère, annonce une scène orageuse. Vainement Clytemnestre y met toute l'adresse, toutes les insinuations dont elle est capable; vainement elle lui présente d'abord le passage de l'abaissement à la grandeur, l'héritage de Mycènes et d'Argos : dès qu'elle s'est expliquée, dès qu'elle a nommé Plistène, Électre est hors d'elle-même; et c'est ici un des endroits où Voltaire lui a conservé le plus fidèlement la hauteur et l'énergie qu'elle a dans Sophocle, mais en y mêlant toujours un genre de pathétique qu'elle n'a pas et qu'elle ne pouvait avoir dans la pièce grecque.

A quel oubli, grands dieux! ose-t-on m'inviter?
Quel horrible avenir m'ose-t-on présenter?
O sort! ô derniers coups tombés sur ma famille!
Songez-vous au héros dont Électre est la fille?
Madame, osez-vous bien, par un crime nouveau,
Abandonner Électre au fils de son bourreau?
Le sang d'Agamemnon! qui? moi? la sœur d'Oreste,
Électre au fils d'Égisthe, au neveu de Thyeste?
Ah! rendez-moi mes fers; rendez-moi tout l'affront
Dont la main des tyrans a fait rougir mon front.
Rendez-moi les horreurs de cette servitude
Dont j'ai fait une épreuve et si longue et si rude.
L'opprobre est mon partage; il convient à mon sort.
J'ai supporté la honte, et vu de près la mort :
Votre Égisthe cent fois m'en avait menacée;
Mais enfin c'est par vous qu'elle m'est annoncée.
Cette mort à mes sens inspire moins d'effroi
Que les horribles vœux qu'on exige de moi.
Allez, de cet affront je vois trop bien la cause;
Je vois quels nouveaux fers un lâche me propose.
Vous n'avez plus de fils : son assassin cruel
Craint les droits de ses sœurs au trône paternel;
Il veut forcer mes mains à seconder sa rage,
Assurer à Plistène un sanglant héritage,
Joindre un droit légitime aux droits des assassins,
Et m'unir aux forfaits par les nœuds les plus saints.
Ah! si j'ai quelque droit, s'il est vrai qu'il les craigne,
Dans ce sang malheureux que sa main les éteigne;
Qu'il achève à vos yeux de déchirer mon sein;
Et si ce n'est assez, prêtez-lui votre main;
Frappez, joignez Électre à son malheureux frère;
Frappez, dis-je, à vos coups je connaîtrai ma mère.

Crébillon demandait comment on pouvait faire pour se passer d'épisodes dans un sujet aussi simple que celui d'*Électre* : c'est en donnant à la fille d'Agamemnon cette force de sentiments, cette éloquence de l'âme, et en la soutenant pendant cinq actes; c'est en puisant toutes ses ressources dans la nature; et pour peu qu'on se mette un moment dans la situation d'Électre, ne sent-on pas que c'est là le langage qu'elle doit tenir? A cette violente apostrophe, Clytemnestre, vivement of-

fensée, reprend toute la fierté qui lui est naturelle :

J'ai prié, j'ai puni, j'ai pardonné sans fruit :
Va, j'abandonne Électre au malheur qui la suit.
Va, je suis Clytemnestre, et surtout je suis reine;
Le sang d'Agamemnon n'a de droits qu'à ma haine.
C'est trop flatter la tienne, et de ma faible main
Caresser le serpent qui déchire mon sein.
Pleure, tonne, gémis; j'y suis indifférente :
Je ne verrai dans toi qu'une esclave imprudente,
Flottant entre la plainte et la témérité,
Sous la puissante main de son maître irrité.
Je t'aimai malgré toi; l'aveu m'en est bien triste.
Je ne suis plus pour toi que la femme d'Égisthe;
Je ne suis plus ta mère, et toi seule as rompu
Ces nœuds infortunés de ce cœur combattu,
Ces nœuds qu'en frémissant réclamait la nature,
Que ma fille déteste, et qu'il faut que j'abjure.

Il est naturel d'opposer la violence à la violence; et c'est ainsi que doit parler une femme, une reine, une mère frappée par sa fille dans l'endroit le plus sensible. Mais ce qu'il y a ici de plus remarquable, c'est qu'à travers ses emportements, on voit toujours en elle le besoin d'être aimée de ses enfants. C'est là ce qui la rend intéressante autant qu'elle peut l'être; c'est là ce qui justifiera sa conduite à nos yeux, lorsque nous la verrons céder aux instances et aux larmes d'Électre prosternée à ses pieds, et consentir à prendre la défense d'Oreste livré au pouvoir d'Égisthe. Ces retours de sensibilité, après les éclats de la colère, sont la fidèle image de la nature, et le véritable esprit de la tragédie.

Que le monologue qui suit est loin de ces grands morceaux d'apprêt qui nous ont glacés dans Crébillon! Électre, toujours préoccupée de l'idée douloureuse de la mort de son frère, dont elle croit voir une preuve dans la proposition qu'on lui a faite, se parle ainsi à elle-même :

Hélas! j'en ai trop dit : ce cœur plein d'amertume
Répandait malgré lui le fiel qui le consume.
Je m'emporte, il est vrai; mais ne m'a-t-elle pas
D'Oreste en ses discours annoncé le trépas?
On offre sa dépouille à sa sœur désolée!
De ces lieux tout sanglants la nature exilée,
Et qui ne laisse ici qu'un nom qui fait horreur,
Se renfermait pour lui tout entière en mon cœur.
S'il n'est plus, si ma mère à ce point m'a trahie,
A quoi bon ménager ma plus grande ennemie?
Pourquoi? Pour obtenir, de ses tristes faveurs,
De ramper dans la cour de mes persécuteurs?
Pour lever en tremblant, aux dieux qui me trahissent,
Ces languissantes mains que mes chaînes flétrissent?
Pour voir avec des yeux de larmes obscurcis,
Dans le lit de mon père, et sur son trône assis,
Ce monstre, ce tyran, ce ravisseur funeste,
Qui m'ôte encor ma mère et me prive d'Oreste?

Voilà comme on parle au cœur en vers harmonieux.

J'ai cité un assez beau morceau de l'*Électre*, où elle parle des offrandes qu'elle a vues sur le tombeau d'Agamemnon; mais il est dans un monologue qui ouvre le quatrième acte, et que rien n'amène : elle raconte au spectateur, à qui l'on ne doit jamais raconter. Voltaire a bien fait un autre usage de cette idée de Sophocle. Clytemnestre a laissé sa fille dans les plus tristes pensées; Iphise accourt dans un transport de joie, et voilà un contraste et une situation dont le dialogue achève la beauté.

IPHISE.
Chère Électre, apaisez ces cris de la douleur.
ÉLECTRE.
Moi!
IPHISE.
Partagez ma joie.
ÉLECTRE.
Au comble du malheur,
Quelle funeste joie à nos cœurs étrangère!
IPHISE.
Espérons.
ÉLECTRE.
Non, pleurez : si j'en crois une mère,
Oreste est mort, Iphise.
IPHISE.
Ah! si j'en crois mes yeux,
Oreste vit encore, Oreste est en ces lieux.
ÉLECTRE.
Grands dieux! Oreste! lui! serait-il bien possible?
Ah! gardez d'abuser une âme trop sensible.
Oreste? dites-vous.
IPHISE.
Oui.
ÉLECTRE.
D'un songe flatteur
Ne me présentez pas la dangereuse erreur.
Oreste! Poursuivez... Je succombe à l'atteinte
Des mouvements confus d'espérance et de crainte.
IPHISE.
Ma sœur, deux inconnus, qu'à travers mille morts
La main d'un dieu sans doute a jetés sur ces bords,
Recueillis par les soins du fidèle Pammène....
L'un des deux...
ÉLECTRE.
Je me meurs, et me soutiens à peine...
L'un des deux....
IPHISE.
Je l'ai vu. Quel feu brille en ses yeux :
Il avait l'air, le port, le front des demi-dieux :
Tel qu'on peint le héros qui triompha de Troie,
La même majesté sur son front se déploie.
A mes avides yeux, soigneux de s'*arracher*,
Chez Pammène en secret il semble se cacher.
Interdite, et le cœur tout plein de son image,
J'ai couru vous chercher sur ce triste rivage,
Sous ces sombres cyprès, dans ce temple éloigné,
Enfin vers ce tombeau de nos larmes baigné.
Je l'ai vu, ce tombeau, couronné de guirlandes,
De l'eau sainte arrosé, couvert encor d'offrandes;
Des cheveux, si mes yeux ne se sont pas trompés,
Tels que ceux du héros dont mes sens sont frappés;
Une épée, et c'est là ma plus ferme espérance,
C'est le signe éclatant du jour de la vengeance.
Et quel autre qu'un fils, qu'un frère, qu'un héros,
Suscité par les dieux pour le salut d'Argos,
Aurait osé braver ce tyran redoutable?
C'est Oreste, sans doute, il en est seul capable;
C'est lui, le ciel l'envoie; il m'en daigne avertir :
C'est l'éclair qui paraît, la foudre va partir.
ÉLECTRE.
Je vous crois; j'attends tout. Mais n'est-ce point un piége
Que tend de mon tyran la fourbe sacrilége?
Allons, de mon bonheur il me faut assurer.
Ces étrangers... Courons; mon cœur va m'éclairer.

IPHISE.

Pammène m'avertit, Pammène nous conjure.
De ne point approcher de sa retraite obscure.
Il y va de ses jours.

ÉLECTRE.

Ah! que m'avez-vous dit?
Non : vous êtes trompée, et le ciel nous trahit.
Mon frère, après seize ans, rendu dans sa patrie,
Eût volé dans les bras qui sauvèrent sa vie,
Il eût porté la joie à ce cœur désolé :
Loin de vous fuir, Iphise, il vous aurait parlé.
Ce fer vous rassurait, et j'en suis alarmée.
Une mère cruelle est trop bien informée :
J'ai cru voir et j'ai vu dans ses yeux interdits
Le barbare plaisir d'avoir perdu son fils.
N'importe, je conserve un reste d'espérance.
Ne m'abandonnez pas, ô dieux de la vengeance!
Pammène à mes transports pourra-t-il résister?
Il faut qu'il parle : allons; rien ne peut m'arrêter.

Que toute cette scène est bien dialoguée! Comme ces interruptions continuelles, ces phrases entrecoupées et suspendues, peignent fidèlement le trouble et les secousses d'une âme bouleversée! Ce ne sont pas là de ces phrases où l'auteur s'arrête sans raison, de ces points inutiles qui viennent au secours du poëte quand il ne sait plus que dire; ce sont les accents de la nature. Il semble que, dans la même situation, on parlerait avec le même désordre; et ce désordre n'ôte rien à l'élégance, et l'élégance n'ôte rien à la vérité. C'est là vraiment la magie dramatique, qu'en cette partie les modernes ont portée beaucoup plus loin que les anciens.

Électre, qui ne peut deviner la défense que les dieux ont faite à Oreste, doit penser en effet ce qu'elle dit ici. Mais quel talent ne fallait-il pas pour tirer tant de beautés d'un moyen qui par lui-même est si peu de chose? Le fond de cette scène est dans Sophocle, elle a fourni à Crébillon quelques vers heureux. Voyez ce que Voltaire en a fait : cette succession de mouvements si variée, si vraie, si rapide; toutes ces émotions qui deviennent les nôtres, ce mélange d'espoir et de terreur, cette vivacité, cette vérité de dialogue, tout le feu qui anime cette scène. J'ai cité beaucoup; je citerai encore : c'est la seule manière de louer un ouvrage moins connu, moins apprécié que les autres, parce qu'il a été moins souvent représenté; et je cède au plaisir le plus doux, celui de l'admiration, et au premier de tous les devoirs, celui de rendre justice.

Électre finit cependant par se rendre aux remontrances de sa sœur, et partage ses espérances; elle termine l'acte par ce vers,

Ah! si vous me trompez, vous m'arrachez la vie;

vers qui nous prépare à la pitié qu'elle nous inspirera quand elle se croira sûre de la mort de ce même frère dont on lui fait espérer le retour et la présence.

Au troisième acte, Oreste raconte à Pylade qu'il a vu dans le tombeau d'Agamemnon deux femmes qui se sont présentées à lui sous un aspect bien différent :

J'étais dans ce tombeau lorsque ton œil fidèle
Veillait sur ces dépôts confiés à ton zèle.
J'appelais en secret ces mânes indignés;
Je leur offrais mes dons, de mes larmes baignés.
Une femme, vers moi courant désespérée,
Avec des cris affreux dans la tombe est entrée,
Comme si, dans ces lieux qu'habite la terreur,
Elle eût fui sous les coups de quelque dieu vengeur.
Elle a jeté sur moi *sa vue épouvantée;*
Elle a voulu parler, sa voix s'est arrêtée.
J'ai vu soudain, j'ai vu les filles de l'*enfer*
Sortir entre elle et moi de l'abîme *entr'ouvert.* [terrible,
Leurs serpents, leurs flambeaux, leur voix sombre et
M'inspiraient un transport inconcevable, horrible,
Une fureur atroce; et je sentais ma main
Se lever malgré moi, prête à percer son sein :
Ma raison *s'enfuyait* de mon âme éperdue.
Cette femme en tremblant s'est soustraite à ma vue,
Sans s'adresser aux dieux et sans les honorer :
Elle semblait les craindre, et non les adorer.
Plus loin, versant des pleurs, une fille timide,
Sur la tombe et sur moi fixant un œil avide,
D'Oreste en gémissant a prononcé le nom.

Il y a dans ce court récit de beaux vers; il y en a deux de mauvais : mais ce n'est point un ornement inutile ni déplacé. L'égarement d'Oreste à la vue de sa mère, et les Furies qui paraissent entre elle et lui, la fureur involontaire qui le saisit, servent à nous le montrer de loin comme le ministre aveugle de la vengeance céleste. Il demande à Pammène qui sont ces deux femmes, et il apprend que l'une est sa mère, et l'autre sa sœur Iphise. Pammène lui rappelle les ordres des dieux, qui lui défendent de se faire connaître :

N'oubliez point ces dieux, dont le secours sensible
Vous a rendu la vie au milieu du trépas.
Contre leurs volontés si vous faites un pas,
Ce moment vous dévoue à leur haine fatale.
Tremblez, malheureux fils d'Atrée et de Tantale,
Tremblez de voir sur vous, en ces lieux détestés,
Tomber tous les fléaux du sang dont vous sortez.

Nouvelle préparation du dénoûment justifiée par la désobéissance d'Oreste, d'après les idées religieuses des anciens, qui doivent dominer dans un sujet mythologique.

Pammène quitte Oreste et Pylade pour se rendre auprès d'Égisthe, et lui annoncer que l'un de ces deux étrangers l'a délivré de son ennemi. Un esclave porte l'urne qui doit le tromper. Électre paraît avec Iphise dans l'enfoncement. Elle a déjà vu Pammène dans l'intervalle du deuxième au troisième acte, et il a eu soin de faire évanouir toutes les espérances qu'Iphise lui avait données. Iphise lui montre ces deux étrangers :

L'un d'eux est ce héros dont les traits m'ont frappée.

ÉLECTRE.

Hélas! ainsi que vous j'aurais été trompée.

C'est ici la scène douloureuse et terrible, imaginée par Sophocle et perfectionnée par Voltaire. Dans le poëte grec, Électre croit tenir les cendres de son frère, et leur adresse les plaintes les plus touchantes; mais elle croit seulement qu'il a péri dans les jeux olympiques, et sa méprise et ses regrets font toute la situation. Ici Oreste est forcé de lui laisser croire qu'elle a devant les yeux le meurtrier de son frère, en même temps qu'elle embrasse ses tristes restes. La situation est double, et n'est pas moins violente pour le frère que pour la sœur; elle est dignement remplie par le poëte, et le style est d'un pathétique déchirant. Mais il faut voir cette scène au théâtre, il faut y entendre les sanglots et les gémissements d'Électre; il faut voir cette infortunée princesse se ressaisir avec une violence désespérée de ces cendres qu'on veut lui arracher par pitié, retomber à demi morte sur les marches du tombeau de son père, et pressant dans ses bras cette urne trompeuse, se rassasier du plaisir funeste de la couvrir de larmes et de baisers. Elle s'étonne de la compassion qu'Oreste ne peut cacher, et de l'impression qu'il fait sur elle :

Non, fatal étranger, je ne rendrai jamais
Ces présents douloureux que ta pitié m'a faits.
C'est Oreste, c'est lui : vois sa sœur expirante
L'embrasser en mourant de sa main défaillante.

Et Oreste est là; il est témoin de ce spectacle. Si ce n'est pas là de la tragédie, où est-elle? Les beautés succèdent aux beautés : Oreste ne peut pas résister longtemps à des angoisses si déchirantes; il est prêt à se trahir. Arrive Égisthe, tout plein de la fausse joie que lui a donnée le récit de Pammène; Pammène et Clytemnestre le suivent : tous les personnages sont sur la scène et le sujet y est tout entier. Que l'on songe combien Égisthe doit se croire sûr de son bonheur en voyant Électre dans un état de mort, étendue sur les marches du tombeau, et cette urne dans les mains : est-il possible qu'il n'y soit pas trompé? Ainsi la grandeur des effets ajoute à la vraisemblance, ailleurs si souvent forcée quand il s'agit d'abuser un tyran; ainsi Électre, Clytemnestre, Oreste, Égisthe, éprouvent tous en même temps des impressions différentes, produites par la même cause, sans que le spectateur puisse se dire que rien de ce qu'il voit a pu se passer autrement : c'est la perfection. Égisthe s'écrie dans sa joie insultante et féroce :

Qu'on ôte de ses mains ces dépouilles d'Oreste.

ÉLECTRE.

Barbare, arrache-moi le seul bien qui me reste.
Tigre, avec cette cendre arrache-moi le cœur;
Joins le père aux enfants, joins le frère à la sœur.
Monstre heureux, à tes pieds vois toutes tes victimes;
Jouis de ton bonheur, jouis de tous tes crimes.
Contemplez avec lui des spectacles si doux,
Mère trop inhumaine! ils sont dignes de vous.

Iphise emmène sa malheureuse sœur, et la scène suivante, où Égisthe et Clytemnestre demeurent avec Oreste et Pylade, offre encore une nouvelle situation aussi bien entendue, aussi bien soutenue que tout ce qui a précédé. Ces scènes où un personnage paraît sous un nom supposé sont d'un effet théâtral, mais d'une exécution difficile. Il faut une mesure bien juste pour que celui qui se cache ne dise rien qui ne convienne à son caractère, en même temps qu'il ne dit rien qui puisse le trahir. Ce langage à double entente, qui doit être clair pour le spectateur sans être compris des autres personnages, est un effort de l'art : je n'en citerai qu'un seul exemple. Égisthe veut connaître celui qui lui a rendu un si important service; il s'informe de sa naissance et de son nom :

ORESTE.

Mon nom n'est point connu... Seigneur, il pourra l'être.
Mon père aux champs troyens a signalé son bras,
Aux yeux de tous ces rois vengeurs de Ménélas.
Il périt dans ces temps de malheurs et de gloire
Qui des Grecs triomphants ont suivi la victoire.
Ma mère m'abandonne, et je suis sans secours;
Des ennemis cruels ont poursuivi mes jours;
Cet ami me tient lieu de fortune et de père.
J'ai recherché l'honneur et bravé la misère.
Seigneur, tel est mon sort.

Il ne dit pas un mot qui ne soit vrai, pas un qui ne porte coup, et pas un dont Égisthe ni Clytemnestre puissent comprendre le véritable sens. Mais Voltaire a voulu aller plus loin; il a voulu se jeter dans un de ces embarras où nous aimons à voir le poëte dramatique, pourvu qu'il sache en sortir. Vous vous rappelez que Clytemnestre, comme entraînée par une force supérieure dans la tombe de l'époux dont elle doit bientôt satisfaire les mânes, y a vu Oreste que la piété filiale y conduisait. Elle a été frappée de son aspect, et, lorsqu'elle le revoit devant Égisthe, elle éprouve un saisissement involontaire; elle ne peut soutenir la vue du meurtrier de son fils.

Qu'il s'écarte, seigneur :
Son aspect me remplit d'épouvante et d'horreur.
C'est lui que j'ai trouvé dans la demeure sombre
Où d'un roi malheureux repose la grande ombre.
Les déités du Styx marchaient à ses côtés.

Un fait de cette nature ne peut pas échapper aux soupçons d'Égisthe; et l'on ne peut s'empêcher de frémir pour Oreste lorsque le tyran lui dit :

Qui? vous? Qu'osiez-vous faire en ces lieux écartés?

La question est embarrassante, et il n'est pas aisé de prévoir la réponse. La connaissance des mœurs anciennes l'a fournie au poëte.

ORESTE.

J'allais, comme la reine, implorer la clémence
De ces mânes sanglants qui demandent vengeance.
Le sang qu'on a versé doit s'expier, seigneur.

Il n'y a rien à répliquer. Égisthe était élevé dans la religion de son pays, et savait que tout meurtre, même légitime, demandait une expiation pour détourner la vengeance des mânes. Il était donc juste que celui qui avait tué le fils, cherchât à apaiser l'ombre du père. Mais ce n'est pas le seul mérite de cette réponse. Combien ce vers, qui semble n'énoncer qu'une vérité générale et reconnue,

Le sang qu'on a versé doit s'expier, seigneur,

parle d'une manière terrible à la conscience du tyran, sans qu'il puisse ni qu'il ose s'en plaindre! Ce vers, qui est la justification de celui qui le prononce, est en même temps la condamnation de celui qui l'entend, et la prédiction du sort qu'il doit attendre.

Égisthe met au nombre des récompenses qu'il destine au meurtier d'Oreste Électre elle-même, qu'il lui donne à titre d'esclave; et il demande qu'on lui remette l'urne. Oreste lui répond, dans son langage toujours équivoque et toujours vrai :

J'accepte vos présents : cette cendre est à vous.

Mais l'auteur est attentif à faire subsister le contraste qu'il a établi entre Égisthe et Clytemnestre, et à la conduire par degrés à ce que nous verrons d'elle dans les actes suivants : elle est révoltée de cette barbarie outrageante.

Non; c'est pousser trop loin la haine et la vengeance.
Qu'il parte, qu'il emporte une autre récompense.
Vous-même, croyez-moi, quittez ces tristes bords,
Qui n'offrent à mes yeux que les cendres des morts.
Osons-nous préparer ce festin sanguinaire
Entre l'urne du fils et la tombe du père?
Osons-nous appeler à nos solennités
Les dieux de ma famille à qui vous insultez,
Et livrer, dans les jeux d'une pompe funeste,
Le sang de Clytemnestre au meurtrier d'Oreste?
Non; trop d'horreur ici s'obstine à me troubler :
Quand je connais la crainte Égisthe peut trembler.
Ce meurtrier m'accable, et je sens que sa vue
A porté dans mon cœur un poison qui me tue.
Je cède, et je voudrais, dans ce mortel effroi,
Me cacher à la terre, et, s'il se peut, à moi.

Elle sort. Égisthe engage les deux étrangers à faire peu d'attention à ce premier mouvement de la nature, qui doit bientôt céder à l'intérêt. Il les invite à prendre part aux fêtes qu'il prépare, mais il ordonne en même temps qu'on aille à Épidaure chercher Plistène, dont il attend la confirmation de tout ce qu'on vient de lui apprendre. Il sort, et, après une scène fort courte entre les deux amis, Pammène épouvanté vient leur annoncer qu'un courrier arrivé d'Épidaure à l'instant même apporte la nouvelle de la mort de Plistène. Ainsi à peine Oreste a-t-il joui un moment de l'erreur d'Égisthe, qu'il le voit détrompé, et qu'il se trouve lui-même dans le plus pressant danger. Comme toute cette action marche toujours par les ressorts les plus simples, et mène toujours avec elle la terreur et la pitié! Que de ressources l'auteur a trouvées dans ce sujet, où tous les autres imitateurs n'ont cru pouvoir se sauver que par des épisodes!

Ces trois premiers actes, à l'exception de quelques fautes de versification, me semblent parfaits dans toutes les parties; et si les deux derniers étaient partout de la même force, *Oreste* pourrait être mis à côté de *Mérope* et parmi les tragédies du premier ordre. Mais les deux derniers, quoiqu'il y ait encore de grandes beautés, quoique le rôle d'Électre y soit toujours soutenu, et que celui de Clytemnestre soit au-dessus de ce qu'il a été jusqu'ici, n'ont pas en général une marche si sûre, et faiblissent dans des endroits importants. Oreste, au commencement du quatrième, est surpris et alarmé : le fer qu'il avait consacré sur la tombe de son père a été enlevé; il craint d'être prévenu par Égisthe; il veut précipiter son entreprise; mais Pylade lui représente qu'il faut attendre Pammène, qui dans ce même moment tâche de rassembler et de soulever les anciens serviteurs d'Agamemnon, cachés et dispersés dans les retraites voisines de son tombeau. Pylade exhorte surtout Oreste à fuir la présence d'Électre. Tous deux conviennent de se trouver au même lieu dès que Pammène aura réuni ceux qui doivent le seconder. Il éloigne son ami en voyant paraître Électre; il conseille à celle-ci de ne pas se livrer au désespoir, et d'attendre tout des dieux, et il la quitte. C'est elle qui s'est saisie du poignard déposé sur le tombeau; elle ne médite rien moins que d'en percer celui qu'elle prend pour le meurtrier de son frère; Iphise veut en douter encore :

Est-il bien vrai qu'Oreste ait péri de sa main?
J'avais cru voir en lui le cœur le plus humain.
Il partageait ici notre douleur amère :
Je l'ai vu révérer la cendre de mon père.

ÉLECTRE.

Ma mère *en fait autant*. Les coupables mortels
Se baignent dans le sang et tremblent aux autels :
Ils passent sans rougir du crime au sacrifice.
Est-ce ainsi que des dieux on trompe la justice?
Il ne trompera pas mon courage irrité.
Quoi! de ce meurtre affreux ne s'est-il pas vanté?
Égisthe au meurtrier ne m'a-t-il pas donnée?
Ne suis-je pas enfin la preuve infortunée,
La victime, le prix de ces noirs attentats
Dont vous osez douter quand je meurs dans vos bras;
Quand Oreste au tombeau m'appelle avec son père?
Ma sœur, ah! si jamais Électre vous fut chère,
Ayez du moins pitié de mon dernier moment :
Il faut qu'il soit terrible, il faut qu'il soit sanglant.
Allez, informez-vous de ce que fait Pammène,
Et si le meurtrier n'est point avec la reine.

La cruelle a, dit-on, flatté mes ennemis;
Tranquille, elle a reçu l'assassin de son fils.
On l'a vu partager (et ce crime est croyable)
De son indigne époux la joie impitoyable.
Une mère! ah! grands dieux!... Ah! je veux de ma main,
A ses yeux, dans ses bras, immoler l'assassin.
Je le veux.

La timide Iphise s'efforce de la calmer, et la conjure de ne rien entreprendre avant qu'elle ait revu Pammène. Suit un monologue d'Électre, d'un style faible et déclamatoire.

Euménides, venez, soyez ici mes dieux :
Vous connaissez trop bien ces détestables lieux,
Ce palais plus rempli de malheurs et de crimes
Que vos gouffres profonds regorgeant de victimes.
Filles de la vengeance, armez-vous, armez-moi;
Venez avec la mort, qui marche avec l'effroi.
Que vos fers, vos flambeaux, vos glaives étincellent :
Oreste, Agamemnon, Électre, vous appellent.

Quand on parle aux Furies, ce doit être en vers d'une couleur plus forte et plus sombre. Crébillon, il faut l'avouer, a ici l'avantage : il est comme sur son terrain quand il est avec l'Enfer, les Ombres et les Furies. Oreste reparaît d'un côté du théâtre, sans voir Électre qui l'observe de l'autre, et qui épie le moment de le frapper. Il arrête aisément sa main faible et furieuse :

Hélas! qu'alliez-vous faire?
ÉLECTRE.
J'allais verser ton sang, j'allais venger mon frère.
ORESTE.
Le venger! Et sur qui?

La reconnaissance ne tarde pas à s'achever. Elle peut donner lieu à quelques observations. D'abord il n'est pas naturel qu'Oreste, qui n'a quitté le lieu de la scène que pour éviter Électre, y revienne sitôt sans nécessité, et qu'en y revenant il n'aperçoive pas sa sœur : il y a ici quelques *a parte* qui durent trop longtemps, et Oreste a trop l'air de ne vouloir pas apercevoir Électre. Mais le plus grand défaut de cette situation, c'est qu'elle n'est évidemment qu'une copie de celle de *Mérope*, et une copie très-inférieure. Le péril du jeune Égisthe est réel : il est enchaîné et sans défense; et Mérope, désespérée, est résolue à porter le coup fatal, qu'il ne peut détourner, si Narbas n'arrive pas. Ici l'on ne peut pas croire Oreste en danger; il lui est trop facile de désarmer le bras d'une femme égarée. Aussi ce coup de théâtre, qui dans *Mérope* est d'un si grand effet, n'en produit aucun dans *Oreste*, et celui même de la reconnaissance est médiocre : on doit convenir qu'elle n'est ni assez bien amenée ni assez pathétique. Voltaire s'était épuisé sur les situations de ce genre dans *Sémiramis* et dans *Mérope*, et la reconnaissance est certainement plus touchante et mieux exécutée dans Crébillon. Mais, dans le reste de cet acte, Voltaire reprend ses avantages. A peine Oreste a-t-il reconnu sa sœur, qu'Égisthe le fait arrêter avec Pylade, et tous deux sont mis dans les fers. Le danger se trouve au comble; et c'est ce qu'on ne voit ni dans Crébillon ni dans Sophocle. Aucun des deux n'a songé à mettre Oreste en péril, et chez eux il achève son entreprise sans qu'on ait jamais tremblé pour lui. Cette scène, qui fait naître la terreur, est suivie d'une scène très-intéressante entre Électre et sa mère. Elle se jette aux genoux de Clytemnestre :

Ah! daignez m'écouter; et si vous êtes mère,
Si j'ose rappeler vos premiers sentiments,
Pardonnez pour jamais mes vains emportements,
D'une douleur sans borne effet inévitable.
Hélas! dans les tourments la plainte est excusable.
Pour ces deux étrangers laissez-vous attendrir.
Peut-être que dans eux le ciel vous daigne offrir
La seule occasion d'expier des offenses
Dont vous avez tant craint les terribles vengeances;
Peut-être en les sauvant tout peut se réparer.
CLYTEMNESTRE.
Quel intérêt pour eux vous peut donc inspirer?
ÉLECTRE.
Vous voyez que les dieux ont respecté leur vie;
Ils les ont arrachés à la mer en furie :
Le ciel vous les confie, et vous répondez d'eux.
L'un d'eux... si vous saviez... tous deux sont malheureux.
Sommes-nous dans Argos, ou bien dans la Tauride,
Où de meurtres sacrés une prêtresse avide
Du sang des étrangers fait fumer son autel?
Eh bien! pour les ravir tous deux au coup mortel,
Que faut-il? Ordonnez, j'épouserai Plistène;
Parlez, j'embrasserai cette effroyable chaîne :
Ma mort suivra l'hymen, mais je veux l'achever.
J'obéis, j'y consens.
CLYTEMNESTRE.
Voulez-vous me braver?
Ou bien ignorez-vous qu'une main ennemie
Du malheureux Plistène a terminé la vie?
ÉLECTRE.
Quoi donc! Le ciel est juste! Égisthe perd un fils!
CLYTEMNESTRE.
De joie à ce discours je vois vos sens saisis.
ÉLECTRE.
Ah! dans le désespoir où mon âme se noie,
Mon cœur ne peut goûter une funeste joie.
Non, je n'insulte point au sort d'un malheureux;
Et le sang innocent n'est point ce que je veux.
Sauvez ces étrangers : mon âme intimidée
Ne voit point d'autre objet, et n'a point d'autre idée.
CLYTEMNESTRE.
Va, je t'entends trop bien : tu m'as trop confirmé
Les soupçons dont Égisthe était tant alarmé.
Ta bouche est de mon sort l'interprète funeste :
Tu n'en as que trop dit, l'un des deux est Oreste.
ÉLECTRE.
Eh bien! s'il était vrai?

Ce mouvement si prompt et si juste est encore au-dessus du précédent; il est sublime de vérité. Toutes les raisons possibles le justifient; Électre ne peut pas supposer qu'une mère abandonne son fils à la mort, et Oreste n'a d'autre défense que sa mère. Elle paraît d'abord hésiter; Électre s'écrie :

Il est mort, c'en est fait, puisque vous balancez.

CLYTEMNESTRE.

Je ne balance point : va, ta fureur nouvelle
Ne peut même affaiblir ma bonté maternelle.
Je le prends sous ma garde. Il pourra m'en punir...
Son nom seul me prépare un cruel avenir...
N'importe... je suis mère, il suffit : inhumaine,
J'aime encor mes enfants... tu peux garder ta haine.

ÉLECTRE.

Non, madame, à jamais je suis à vos genoux.
Ciel, enfin tes faveurs égalent ton courroux :
Tu veux changer les cœurs, tu veux sauver mon frère,
Et pour comble de biens tu m'as rendu ma mère!

La fin de cet acte est belle, mais ne saurait tout à fait compenser, surtout au théâtre, ce que les scènes précédentes ont laissé à désirer pour l'action et l'effet, deux choses si capitales dans les derniers actes d'une pièce.

Au cinquième, Électre avec Iphise est en proie aux plus vives inquiétudes. Elle ne sait si la reine aura assez de force ou assez de pouvoir pour sauver son fils. Iphise lui apprend du moins que Clytemnestre a jusqu'ici suspendu le coup mortel, et retenu la fureur d'Égisthe, qui n'est pas encore sûr que celui qu'il tient en sa puissance soit Oreste; que Pammène excite de tous côtés ses amis à défendre le fils de leur roi :

J'ai vu de vieux soldats qui servaient sous le père
S'attendrir sur le fils, et frémir de colère :
Tant au cœur des humains la justice et les lois,
Même aux plus endurcis font entendre leur voix!

Ces vers commencent à faire entrevoir la révolution qui va suivre.

Égisthe paraît avec Clytemnestre :

Qu'on saisisse Pammène, et qu'il soit confronté
Avec ces étrangers destinés au supplice :
Il est leur confident, leur ami, leur complice.
Dans quel piége effroyable ils allaient me jeter!
L'un des deux est Oreste, en pouvez-vous douter?

Il reproche à Clytemnestre l'intérêt qu'elle prend aux jours de son ennemi : elle y persiste avec fermeté :

Oui, j'obtiendrai sa grâce, en dussé-je périr.

L'inexorable Égisthe appelle ses soldats; Clytemnestre se jette au-devant d'eux, et Iphise tremblante tombe aux genoux du tyran.

Avec moi, chère Électre, embrassez ses genoux :
Votre audace nous perd.

ÉLECTRE.

Où me réduisez-vous?
Quel affront pour Oreste, et quel excès de honte!
Elle me fait horreur... Eh bien! je la surmonte.
Eh bien! j'ai donc connu la bassesse et l'effroi!
Je fais ce que jamais je n'aurais fait pour moi.

Elle commence un mouvement de supplication que l'inflexibilité de son caractère et son horreur pour Égisthe ne lui permettent pas d'achever; et, dans la prière qu'elle lui adresse, elle est encore Électre plus que jamais.

Cruel, si ton courroux peut épargner mon frère,
Je ne puis oublier le meurtre de mon père,
Mais je pourrais du moins, muette à ton aspect,
Me forcer au silence, et peut-être au respect.
Que je demeure esclave, et que mon frère vive.

ÉGISTHE.

Je vais frapper ton frère, et tu vivras captive.
Ma vengeance est entière : au bord de son cercueil
Je te vois sans effet abaisser ton orgueil.

C'est ici que Clytemnestre éclate; et ce qui suit est peut-être ce qu'il y a de plus véritablement admirable dans cet ouvrage; c'est au moins ce qu'il y a de plus original.

Égisthe, c'en est trop; c'est trop braver peut-être
Et la veuve et le sang du roi qui fut ton maître.
Je défendrai mon fils, et, malgré tes fureurs,
Tu trouveras sa mère encor plus que ses sœurs.
Que veux-tu? Ta grandeur, que rien ne peut détruire;
Oreste en ta puissance, et qui ne peut te nuire;
Électre enfin soumise, et prête à te servir;
Iphise à tes genoux; rien ne peut te fléchir!
Va, de tes cruautés je fus assez complice;
Je t'ai fait en ces lieux un trop grand sacrifice.
Faut-il, pour t'affermir dans ce funeste rang,
T'abandonner encor le plus pur de mon sang?
N'aurai-je donc jamais qu'un époux parricide?
L'un massacre ma fille aux campagnes d'Aulide,
L'autre m'arrache un fils et l'égorge à mes yeux,
Sur la cendre du père, à l'aspect de ses dieux.
Tombe avec moi plutôt ce fatal diadème,
Odieux à la Grèce et pesant à moi-même!
Je t'aimai, tu le sais : c'est un de mes forfaits;
Et le crime subsiste ainsi que mes bienfaits.
Mais enfin de mon sang mes mains seront avares;
Je l'ai trop prodigué pour des époux barbares :
J'arrêterai ton bras levé pour le verser.
Tremble, tu me connais.... tremble de m'offenser.
Nos nœuds me sont sacrés, et ta grandeur m'est chère;
Mais Oreste est mon fils : arrête, et crains sa mère.

Cela est neuf dans le sujet, je l'ai déjà observé, et pourtant il n'y a rien qui ne soit dans la nature, et qui ne soit suffisamment motivé par tout ce que nous avons vu auparavant. Mais quoi de plus tragique, de plus théâtral, que de voir celle qui a été une épouse si coupable être une mère si sensible et si courageuse, et déployer en faveur de la nature cette même énergie qu'elle a montrée dans le crime? Je ne parle pas de la beauté de la versification : le triomphe du poëte, dans de pareils moments, est de se faire oublier; et je ne m'arrête qu'aux vers qui semblent ne plus appartenir à son art, et sortir de l'âme du personnage; à des traits tels que ceux-ci : *tremble, tu me connais....* Ce mot doit faire frémir Égisthe, qui sait mieux que personne de quoi Clytemnestre est capable. Ce mot est aussi le dernier qui lui échappe : on sent tout ce qu'il doit lui coûter à elle-même, et que l'excès du désespoir peut seul le lui arracher.

Cependant Égisthe ne saurait épargner celui qui a ôté la vie à son fils, et par qui la sienne propre est depuis longtemps menacée :

Obéissez, courez;
Que tous deux dans l'instant à la mort soient livrés.

Mais, dans ce même moment, on vient lui annoncer qu'Oreste s'est fait reconnaître, que les soldats ont paru émus au nom du fils d'Agamemnon, et qu'il est à craindre qu'ils ne soient pas disposés à tremper leurs mains dans son sang. Telle est la condition périlleuse des tyrans; ils ne peuvent jamais être bien sûrs de la fidélité de leurs soldats : l'obéissance des uns est aussi incertaine que la puissance des autres est précaire. Égisthe, résolu de se faire obéir, sort avec Clytemnestre, et la catastrophe est telle qu'on peut l'attendre : un très-beau récit de Pylade en instruit le spectateur. La révolution était faite quand Égisthe est arrivé, et toutes les circonstances du récit sont d'une exacte vraisemblance. Bientôt on entend derrière le théâtre Clytemnestre qui crie : *Arrête, mon fils!* Électre croit qu'elle veut défendre son époux.

Il frappe Égisthe!... Achève, et sois inexorable :
Venge-nous, venge-la; tranche un nœud si coupable.
Immole entre ses bras cet infâme assassin.
CLYTEMNESTRE.
. . . . Mon fils!... j'expire de ta main.

Oreste rentre sur la scène.

O terre, entr'ouvre-toi.
Clytemnestre, Tantale, Atrée, attendez-moi.
Je vous suis aux enfers...

Ces fureurs brusques, et que rien n'a préparées, peuvent faire croire d'abord qu'il a tué sa mère volontairement. Ce n'est qu'un moment après qu'il dit :

Elle a voulu sauver...
Et les frappant tous deux... Je ne puis achever.

Nous avons vu ce même dénoûment bien mieux ménagé dans Crébillon, et les fureurs d'Oreste bien plus fortement exprimées. Cette fin de pièce et la reconnaissance sont les deux seuls endroits où il l'emporte sur Voltaire : dans tout le reste du sujet, il a autant de défauts que Voltaire a de beautés. Chez lui Égisthe est nul : dans Voltaire, il est ce que doit être un tyran, vigilant, soupçonneux, féroce, implacable; il n'est trompé que quand il doit l'être, et ne périt que par une révolution qu'il ne peut pas prévenir. Dans Crébillon, Clytemnestre est peu de chose; elle ne paraît que dans deux scènes pour raconter un songe et pour expirer aux yeux de son fils. On a vu ce qu'elle est ici : c'est un des personnages les mieux conçus dont le poëte ait dû s'applaudir. Il résulte de l'analyse des deux pièces, que, si l'*Électre* balance encore l'*Oreste* au théâtre, malgré la supériorité réelle du dernier, c'est que les avantages de Voltaire se font sentir surtout dans les trois premiers actes, et ceux de Crébillon dans les deux derniers.

Oreste, dans sa nouveauté, fut encore plus maltraité que *Sémiramis;* et il faut avouer que le cinquième acte, tel qu'il était à la première représentation, dut prêter à la mauvaise volonté. Il était si défectueux dans les moyens et les préparations du dénoûment, que l'auteur se crut obligé, pour en faire un autre, de retarder de huit jours la seconde représentation. C'est dans cet intervalle qu'il le fit tel qu'il est demeuré, et notamment le beau récit de Pylade, qui réussit beaucoup. Mais, d'ailleurs, le déchaînement contre Voltaire était au comble : et ce fut quelques mois après qu'il quitta la France, et pour longtemps. On voulait alors à toute force le sacrifier à Crébillon, et on le trouvait inexcusable de vouloir faire mieux que lui. Si les hommes étaient plus attachés à leurs véritables intérêts qu'à leurs passions mal entendues, il n'y aurait à faire qu'un raisonnement bien simple. Nous n'avions pas de *Sémiramis* au théâtre, quoique Crébillon en eût fait une : Voltaire nous a donné la sienne, qui est restée; tant mieux. Nous avions une *Électre* où il y a des beautés et une multitude de fautes : en voici une où il y a quelques défauts et une foule de beautés; tant mieux encore. Il y a encore de la place pour tout le monde, pourvu que chacun soit à son rang. Un grand écrivain dont le nom respecté de l'Europe entière n'a servi qu'à conduire son fils à l'échafaud, dans la seule révolution qui pût y traîner les noms de Buffon et de Fénelon, Buffon a dit quelque part :

« L'empire de l'opinion n'est il pas assez vaste pour qu'il soit permis à chacun d'y habiter en repos? »

Il a raison; mais l'empire de l'opinion n'en sera pas moins dans tous les temps celui de la discorde.

OBSERVATIONS SUR LE STYLE D'ORESTE.

1. Et d'un œil *vigilant, épiant* sa conduite,
Il la *traite* en esclave et la *traîne* à sa suite.

Vigilant, épiant, il *la traite,* il *la traîne;* ces consonnances, si voisines les unes des autres, offensent les oreilles délicates.

2. Les *détestables* jeux de leur *coupable* fête...
. . . . . . Leur *horrible* bonheur,
Un destin moins *affreux*, etc.

Cette accumulation d'épithètes communes et à peu près identiques, en quatre vers, est d'un style négligé.

3. Comptez les temps; voyez qu'il touche *à peine à l'âge*.

Petite négligence, mais c'en est une plus grande que la profusion des mêmes épithètes dans ces premières scènes.

4. Ah! quelle destinée et quel affreux supplice
De former de son sang ce qu'il faut qu'on haïsse!

L'idée de l'auteur n'est pas rendue : Clytemnestre s'exprimerait bien, si sa situation l'obligeait d'avoir des enfants qu'elle fût en même temps forcée de haïr. Mais il n'en est pas ainsi : c'est le crime qu'elle a commis qui la condamne à avoir des ennemis dans ses enfants. Il fallait donc qu'elle dît : *Quel supplice d'avoir formé, etc.* le changement de temps est ici un véritable contre-sens.

5. *Le malheur* obstiné *du destin* qui me suit.

On dit bien *un malheureux destin :* dit-on bien *le malheur du destin?* J'en doute fort, et n'en connais pas d'exemple. On sait que dans le langage il n'y a pas toujours, à beaucoup près, une parité exacte dans l'emploi du même mot au substantif et à l'adjectif. Ainsi l'on dit *de bonnes nouvelles,* et l'on ne dirait pas *la bonté d'une nouvelle.* Les raisons en seraient trop longues à déduire, mais on les trouverait dans la logique du langage.

6. Tu n'as plus qu'un ami dont le destin t'opprime.
. . . .
Mais de notre *destin* pourquoi désespérer?
. . . .
Plistène sous tes coups a fini *ses destins.*

Cette répétition si fréquente du même mot, dans un couplet de peu de vers, est une négligence marquée.

7. Cette urne qui d'Égisthe *a dû* tromper les yeux.

Il fallait absolument *qui doit tromper,* puisqu'il s'agit d'une chose à faire, et non pas d'une chose faite. Changer ainsi le temps, et altérer le sens pour la mesure, est une espèce de faute qu'il ne faut jamais se permettre, parce qu'elle montre trop ou la faiblesse ou la négligence. D'autres éditions portent :

Cette urne qui d'Égisthe *abusera* les yeux.

Cela s'appelle changer un vers, et non pas le corriger; *abuser* est ici employé improprement.

8. *De* deuil et *de* grandeur tout offre ici *l'image.*

Faute de langage; *l'image* exprime une idée définie, à cause de l'article; et la particule *de,* placée comme elle est, une idée indéfinie. La justesse grammaticale, conforme à celle des idées, exige l'une de ces deux constructions, *une image de deuil et de grandeur,* ou *l'image du deuil et de la grandeur.* Il était facile de faire ainsi le vers :

Du deuil et des grandeurs tout offre ici l'image.

9. Triste, levant au ciel des yeux *désespérés.*

Désespérés est beaucoup trop fort. On va voir, par l'accueil et les discours également tranquilles du vieux Pammène, qu'il est affligé, et non pas *désespéré.*

10. Le poids de la raison, qu'une mère *autorise.*

Mauvaise phrase. Qu'est-ce que *autoriser le poids de la raison?* Cela ne s'entend pas.

11. Ma fille, approchez-vous, et d'un œil moins *austère*....

Austère n'est pas le mot propre. Les yeux d'Électre pouvaient être *sévères,* et non *austères.*

12. . . . . . . De votre sang *soutenir l'origine*....

On *soutient* l'honneur, la dignité, les droits *d'un sang;* on n'en *soutient* pas *l'origine.*

13. Ah! si j'ai quelques droits, s'il est vrai qu'il les craigne,
Dans ce sang malheureux que sa main les *éteigne.*

Peut-on dire *éteindre des droits dans le sang?* Je ne le crois pas : les rapports sont trop éloignés.

14. Depuis la mort d'un père, un *jour plus plein* d'effroi.

Petite cacophonie.

15. Elle a jeté sur moi *sa vue épouvantée.*

On dit bien *jeter la vue* sur quelqu'un, mais on ne peut y joindre aucune épithète, comme on en donne aux *yeux* et aux *regards;* c'est que *jeter la vue, tourner la vue, porter la vue,* sont ce qu'on appelle des phrases faites, qui n'admettent aucune idée d'attribution : aussi n'y en a-t-il point d'exemples.

16. Sous des fardeaux sans nombre ils vivent *terrassés.*

Expression impropre. La figure est exagérée : on peut bien se représenter *les mortels* qui *vivent courbés sous des fardeaux,* mais non pas qui *vivent terrassés.*

17. . . . . . . Et le ciel nous ordonne
Que, sans peser ses droits, *nous* respections son trône.

Le premier *nous* est ici de trop. On dit, *Je vous ordonne de faire,* ou *J'ordonne que vous fassiez.* On ne dit pas *Je vous ordonne que vous fassiez.* On en voit la raison : c'est que l'un des deux *vous* est inutile. Cette faute revient plusieurs fois dans les pièces de Voltaire.

. . . . Ah ça! Nanine,
. . Permettez-*moi* qu'ici l'on vous destine, etc.

18. Nous venons lui porter des nouvelles heureuses.
Elles sont donc pour nous, *inhumaines,* affreuses.

Quoique des *nouvelles* puissent être *cruelles,* elles ne sauraient être *inhumaines : cruel* se dit également des choses et des personnes; *inhumain* ne se dit des choses que quand elles blessent l'humanité, *un traitement inhumain, un supplice inhumain, etc. Des nouvelles* ne sauraient blesser l'humanité; et une pareille épithète blesse trop la langue et le goût; c'est pousser la négligence plus loin qu'il n'est permis à un grand écrivain.

19. Précipite un moment trop lent pour ma fureur,
Ce moment de vengeance, *et que prévient mon cœur.*

Cet hémistiche vague et faible affaiblit ce qui précède. La conjonction *et* est pour la mesure; *prévient* n'est pas le mot propre, c'est *devance*. La même faute de style se trouve dans les vers qui terminent ce couplet :

Immoler ce tyran, le montrer à ma sœur,
Expirant sous mes coups, *pour la tirer d'erreur.*

Le dernier hémistiche pèche contre ce principe essentiel, que le discours doit toujours aller en croissant. De plus, *pour la tirer d'erreur* se rapporte pour le sens à *quand pourrai-je*, qui commence la phrase quatre vers au-dessus; et une espèce d'apposition si traînante, qui finit une période commencée par un mouvement vif, énerve la diction : c'est plus que de la négligence, c'est de la faiblesse.

20. *Il en est*, j'en réponds, *cachés* dans ces asiles.

En prose il faudrait absolument *il en est de cachés*. Peut-être qu'en vers, à l'aide de la phrase incidente, *j'en réponds*, on peut supprimer la particule *de* en supposant par ellipse *qui sont;* mais c'est risquer beaucoup.

21. Le perfide! il échappe *à ma vue indignée.*

Même faute que *sa vue épouvantée*.

22. . . . . Mes mains *désespérées*,
Dans ce grand abandon, seront plus *assurées*.

Il faudrait une autre phrase pour faire sentir quelque liaison entre ces deux idées, qui ne paraissent pas s'accorder assez, *des mains désespérées, plus assurées dans un abandon.*

23. Que vos gouffres profonds, *regorgeant* de victimes,
. . . .
Venez *avec la mort* qui marche *avec l'effroi.*
Que vos *fers*, vos flambeaux, vos *glaives* étincellent, etc.

Amas de fautes de toute espèce. L'enfer *regorgeant de victimes* est une expression à la fois emphatique et triviale. *Vos fers*, ne peut signifier en français que vos chaînes, et les furies n'ont point de chaînes; elles peuvent avoir un poignard, et n'ont point de *glaives;* et les chaînes n'*étincellent* point, etc.

24. A la *fatalité du sang* des Pélopides.

Ce qui prouve que l'expression est impropre, c'est que l'idée est vague. Que signifie la *fatalité d'un sang?* A qui ce sang est-il *fatal?* Il est clair qu'il fallait dire *la fatalité attachée au sang des Pélopides*, et alors on entend le pouvoir d'un destin qui nécessite les crimes dans cette malheureuse famille.

25. Qui n'ose me venger *sentira* ma justice.

L'expression propre était *éprouvera*.

26. Je suis épouse et mère, et je veux à la fois,
Si j'en puis être digne, *en remplir tous les droits.*

Terme très-impropre : on *remplit des devoirs;* on n'a jamais dit *remplir des droits*.

27. *Quel miracle a produit un destin* si prospère?

Mauvaise phrase, un *miracle* ne *produit* pas *un destin;* et, de plus, il ne s'agit pas d'*un destin*, mais d'une catastrophe, d'un événement subit, etc.

28. Fers, tombez de ses mains; le sceptre est fait pour *elles*.

Observez qu'il n'est ni dans le génie de notre langue, ni dans l'usage des bons écrivains, de placer le pronom relatif *elle, elles*, autrement que comme nominatif, quand il se rapporte aux choses; on ne l'emploie comme régime que quand il se rapporte aux personnes ou aux choses personnifiées. La violation de cette règle jette de la langueur dans le style; c'est une sorte d'inélégance : il n'y en a, je crois, qu'un seul exemple dans Racine; encore est-il excusé par le tour de la phrase.

Qui peut altérer vos bontés paternelles?
Vous, ma fille, si vous en abusez.

Voilà comme on doit parler, et non pas comme Voltaire dans *Tancrède :*

Mais qui peut altérer vos bontés paternelles?...
Vous seule, vous ma fille, en abusant trop d'*elles*.

Il n'y a personne qui ne sente combien ce pronom d'*elles*, qui finit la phrase et le vers, produit un mauvais effet; et cet effet se retrouvera dans toutes phrases du même genre, en prose comme en vers. *Il se souvient de vos bontés; il en est pénétré.* Si l'on disait il est pénétré d'*elles*, cela paraîtrait ridicule : c'est que notre langue y a pourvu, moyennant la particule *en*, qui tient lieu du pronom, et qui, se plaçant avant le verbe, réunit la précision et la rapidité. Il est vrai qu'il y a des occasions où l'on ne saurait se servir du mot *en;* mais alors il faut éviter le pronom, et chercher une autre tournure.

Cette faute, qui est fréquente, dans Voltaire, et qu'il suffit d'indiquer une fois, est une de celles qui, revenant trop souvent dans sa composition, prouvent que, s'il avait assez de talent pour produire un grand nombre de beaux vers, il ne se donnait pas assez de peine pour n'en faire guère que de bons.

SECTION XII. — *Rome sauvée.*

Le peu de justice qu'on avait rendu à *Oreste* ne rebuta point Voltaire, et quoiqu'il sût mieux que personne que le goût des Français était peu favorable à un sujet tel que celui de *Catilina*, il voulut le traiter, moins pour la multitude que pour les

connaisseurs, et faire voir du moins comment il fallait manier ce genre de tragédie.

Rome sauvée n'a jamais eu beaucoup de vogue sur notre théâtre, où on la voit rarement. La difficulté de rassembler des acteurs capables de représenter des personnages tels que Cicéron, César et Caton, n'est pas, il faut l'avouer, la seule raison qui éloigne cette pièce de la scène; elle est faible d'action et d'intérêt, et fut pourtant très-applaudie dans sa nouveauté, et même, dit l'auteur, *beaucoup plus que* Zaïre; mais il ajoute qu'*elle n'est pas d'un genre à se soutenir comme* Zaïre *sur le théâtre : tout le monde aime et personne ne conspire.*

Tous les temps ne se ressemblent pas : je ne dirai pas comme une femme de nos jours, qui depuis longtemps n'était plus jeune : *Est-ce qu'on aime encore?* Mais ce que tout le monde sait, c'est que depuis huit ans[1] *tout le monde conspire,* et que *la conspiration* est *à l'ordre du jour,* est *en permanence,* car il faut bien parler quelquefois la langue de son temps; elle est belle, cette langue! et ces temps sont beaux! Pourquoi *Rome sauvée* n'a-t-elle pas été faite plus tard? Rome n'offrait qu'un Catilina à la tête d'une armée, et qu'un Cicéron à la tribune : ici combien l'auteur eût trouvé de Catilinas dans les *clubs,* et combien de Cicérons dans les rues! Mais en attendant qu'on nous mettre le *Sans-culotisme* en tragédie, voyons celle de *Rome sauvée.*

Les grands applaudissements qu'elle reçut étaient dus particulièrement au style, qui est d'un bout à l'autre dans ce qu'on appelle le genre sublime; et dus aussi en partie à l'absence de l'auteur, retiré à Berlin depuis deux ans, et dont l'éloignement avait un peu calmé l'animosité de ses ennemis. La haine est toujours moins vive quand l'objet n'est pas sous ses yeux, et l'envie est moins offusquée du mérite quand il n'est pas témoin de sa gloire.

Il n'y a aucune matière à comparaison entre *Catilina* et *Rome sauvée.* Je ne parlerai du premier qu'en rendant compte des pièces de Crébillon. Il n'en a point fait de plus mauvaise, et cette production vraiment étrange ne peut être curieuse à examiner que par le contraste de ce qu'elle est réellement, avec la fortune qu'on lui fit dans sa nouveauté, et les éloges de convention qu'on lui a prodigués jusqu'à nos jours.

Rome sauvée est la seule tragédie de Voltaire qui commence par un monologue : il n'est pas long et n'est point déplacé. Il n'est point hors de vraisemblance qu'un chef de conjurés, dont la tête et l'âme sont toutes remplies de ses projets et de ses passions, au moment où son entreprise va éclater, médite seul avec lui-même; et que, tenant à la main la liste des proscrits, il apostrophe avec fureur ses victimes, que déjà il croit avoir sous le couteau.

Orateur insolent, qu'un vil peuple seconde,
Assis au premier rang des souverains du monde,
Tu vas tomber du faîte où Rome t'a placé.
Inflexible Caton, vertueux insensé,
Ennemi de ton siècle, esprit dur et farouche,
Ton terme est arrivé, ton imprudence y touche.
Fier sénat de tyrans, qui tiens le monde aux fers,
Tes fers sont préparés, tes tombeaux sont ouverts.
Que ne puis-je en ton sang, impérieux Pompée,
Éteindre de ton nom la splendeur usurpée!
Que ne puis-je opposer à ton pouvoir fatal
Ce César si terrible, et déjà ton égal!
Quoi! César, comme moi, factieux dès l'enfance,
Avec Catilina n'est pas d'intelligence!

Ces menaces, ces imprécations, ces vœux de la haine, ces réflexions de la politique, ont déjà montré le sujet et Catilina. Il hait dans Cicéron son élévation et sa gloire, dans Caton sa vertu rigide, dans Pompée sa renommée et son pouvoir, et ce qu'il dit de César nous avertit des desseins qu'il a sur lui.

Mais le piége est tendu : je prétends qu'aujourd'hui
Le trône qui m'attend soit préparé par lui.
Il faut employer tout, jusqu'à Cicéron même,
Ce César que je crains, mon épouse que j'aime.
Sa docile tendresse, en cet affreux moment,
De mes sanglants projets est l'aveugle instrument.
Tout ce qui m'appartient doit être mon complice :
Je veux que l'amour même à mon ordre obéisse.
Titres chers et sacrés, et de père et d'époux,
Faiblesse des humains, évanouissez-vous.

Ces vers nous instruisent que, si l'amour paraît dans cette pièce, Catilina n'en fera que l'instrument de ses crimes : s'il est époux, s'il est père, il n'en regarde les devoirs que comme des *faiblesses* : c'est la doctrine des scélérats; et ce vers,

Tout ce qui m'appartient doit être mon complice,

est la maxime d'un conspirateur. Ce monologue, plein de mouvement, n'est point un hors-d'œuvre ni une déclamation; c'est la peinture vive et naturelle du caractère et des desseins du personnage principal; c'est une véritable exposition. Elle s'achève dans un entretien de Catilina avec Céthégus, qui nous fait connaître le lieu de la scène et les différents rapports qu'il peut avoir avec les vues de Catilina; son mariage avec Aurélie, fille de Nonius; ses projets sur Préneste, l'une de principales forteresses qui couvraient Rome. Ses soldats ont ordre de chercher à la surprendre, et de se servir, pour en venir à bout, du nom de César. Quel qu'en

[1] Ceci fut prononcé en 1797.

soit le succès, c'est du moins un moyen de rendre César suspect.

Mes soldats, en son nom, vont surprendre Préneste.
Je sais qu'on le soupçonne, et je réponds du reste.
Ce consul violent va bientôt l'accuser;
Pour se venger de lui, César peut tout oser.
Rien n'est si dangereux que César qu'on irrite;
C'est un lion qui dort, et que ma voix excite.
Je veux que Cicéron réveille son courroux,
Et force ce grand homme à combattre pour nous.

C'est Nonius qui commande dans Préneste, et ce Romain est incorruptible. Il n'a pu empêcher le mariage de sa fille avec Catilina, qui l'avait séduite; et celui-ci a profité de cette opposition obstinée de son beau-père pour engager son épouse à tenir leur hymen secret. Le palais de Nonius, où habite Aurélie, est à la disposition de Catilina, qui s'en est servi pour y cacher un amas d'armes dans des souterrains qui aboutissent au temple de Tellus, où ce jour-là même le sénat doit s'assembler. Le théâtre représente, d'un côté, ce temple; de l'autre, le palais d'Aurélie, et une galerie qui communique aux souterrains. Le massacre des sénateurs, le pillage et l'incendie des maisons, doivent commencer dans la nuit, à l'heure où le sénat doit se séparer. Cependant Mallius approche de la ville avec une armée composée des vétérans de Sylla : elle se montrera aux portes au moment marqué pour le carnage; et Catilina, sortant pour se mettre à leur tête, doit aisément se rendre maître d'une ville livrée au-dedans aux flammes et au glaive, et en même temps attaquée au dehors. Tel est son plan de destruction, conforme à l'histoire, aussi bien combiné que bien conduit, favorisé par les conjonctures, puisque les Romains n'avaient point d'armée en Italie, et que Catilina avait de secrètes intelligences et de nombreux appuis jusque dans le sénat; plan dont le succès n'était que trop vraisemblable, si, comme le dit Salluste, Rome n'avait eu alors Cicéron pour consul.

Par cette disposition des lieux et des moyens, et par le rapprochement des uns et des autres, le poëte a tout mis sous la main de Catilina et sous les yeux du spectateur, a établi le danger et fondé la vraisemblance, et il ne reste pour Rome que le génie de Cicéron. C'était là le véritable esprit du sujet prescrit par l'histoire et par le bon sens, et l'on ne verra pas sans étonnement à quel point Crébillon s'en est éloigné.

Aurélie, alarmée des apprêts qu'elle voit faire dans sa maison, témoigne à Catilina ses craintes et ses soupçons. Elle aime son époux, mais elle ne partage point ses crimes, et loin qu'elle soit dans son secret. elle veut en vain le lui arracher. Elle n'en tire que des réponses vagues; elle sait seulement que Catilina est à la tête d'un parti, et qu'il médite un grand dessein; lui-même l'avoue, et veut lui en faire concevoir les plus hautes espérances : elle n'en conçoit que plus de crainte. On annonce l'approche du consul, et Aurélie se retire après une scène assez faible, et même à peu près inutile, mais bien rachetée par celle qui suit, entre Cicéron et Catilina, et qui est d'une grande beauté. L'intention du consul est de sonder ou d'intimider, s'il est possible, ce profond et hardi scélérat. Il ne vient à bout ni de l'un ni de l'autre : mais il annonce et il soutient toute la supériorité de son âme; c'est un magistrat qui parle à un coupable.

Avant que le sénat se rassemble à ma voix,
Je viens, Catilina, pour la dernière fois,
Apporter le flambeau sur le bord de l'abîme
Où votre aveuglement vous conduit par le crime.

CATILINA.

Qui? vous?

CICÉRON.

Moi.

CATILINA.

C'est ainsi que votre inimitié...

CICÉRON.

C'est ainsi que s'explique un reste de pitié*.
Vos cris audacieux, votre plainte frivole,
Ont assez fatigué les murs du Capitole.
Vous feignez de penser que Rome et le sénat
Ont avili dans moi l'honneur du consulat.
Concurrent malheureux à cette place insigne,
Votre orgueil l'attendait : mais en étiez-vous digne?
La valeur d'un soldat, le nom de vos aïeux,
Ces prodigalités d'un jeune ambitieux,
Ces jeux et ces festins qu'un vain luxe prépare,
Étaient-ils un mérite assez grand, assez rare,
Pour vous faire espérer de dispenser des lois
Au peuple souverain qui règne sur les rois?
A vos prétentions j'aurais cédé peut-être,
Si j'avais vu dans vous ce que vous deviez être.
Vous pouviez de l'État être un jour le soutien;
Mais, pour être consul, devenez citoyen.
Pensez-vous affaiblir ma gloire et ma puissance
En décriant mes soins, mon état, ma naissance?
Dans ces temps malheureux, dans nos jours corrompus,
Faut-il des noms à Rome? Il lui faut des vertus.
Ma gloire (et je la dois à ces vertus sévères)
Est de ne rien tenir des grandeurs de mes pères.
Mon nom commence en moi : de votre honneur jaloux,
Tremblez que votre nom ne finisse dans vous.

Telle est la sorte de dignité que Cicéron devait opposer à l'orgueil de Catilina, qui; toujours enflé de sa haute naissance, s'indignait qu'on lui eût préféré un plébéien qui lui disputait le consulat. Il semble d'abord éviter une discussion qu'il craint : il veut voir jusqu'à quel point Cicéron l'a pénétré.

Vous abusez beaucoup, magistrat d'une année,
De votre autorité passagère et bornée.

La réponse du consul fait bientôt voir que rien ne lui est échappé :

Si j'en avais usé, vous seriez dans les fers,

* *Non ut odio permotus esse videar, quo debeo, sed ut misericordia, quæ tibi nulla debetur.* (CIC. *in Catil.* I, 7.)

Vous, l'éternel appui des citoyens pervers;
Vous qui, de nos autels souillant les privilèges,
Portez jusqu'aux lieux saints vos fureurs sacrilèges;
Qui comptez tous vos jours, et marquez tous vos pas
Par des plaisirs affreux ou des assassinats;
Qui savez tout braver, tout oser et tout feindre;
Vous enfin qui, sans moi, seriez peut-être à craindre.
Vous avez corrompu tous les dons précieux
Que pour un autre usage ont mis en vous les dieux.
Courage, adresse, esprit, grâce, fierté sublime,
Tout dans votre âme aveugle est l'instrument du crime *.
Je détournais de vous des regards paternels
Qui veillaient au destin du reste des mortels.
Ma voix que craint l'audace, et que le faible implore,
Dans le rang des Verrès ne vous mit point encore.
Mais, devenu plus fier par tant d'impunité,
Jusqu'à trahir l'État vous avez attenté.
Le désordre est dans Rome, il est dans l'Étrurie;
On parle de Préneste, on soulève l'Ombrie.
Les soldats de Sylla, de carnage altérés,
Sortent de leur retraite, au meurtre préparés :
Mallius en Toscane arme leurs mains féroces.
Les coupables soutiens de ces complots atroces
Sont tous vos partisans, déclarés ou secrets;
Partout le nœud du crime unit vos intérêts.
Ah! sans qu'un jour plus grand éclaire ma justice,
Sachez que je vous crois leur chef ou leur complice;
Que j'ai partout des yeux, que j'ai partout des mains;
Que, malgré vous encore, il est de vrais Romains;
Que ce cortége affreux d'amis vendus au crime
Sentira comme vous l'équité qui m'anime.
Vous n'avez vu dans moi qu'un rival de grandeur :
Voyez-y votre juge et votre accusateur,
Qui va dans un moment vous forcer de répondre
Au tribunal des lois qui doivent vous confondre,
Des lois qui se taisaient sur vos crimes passés,
De ces lois que je venge et que vous renversez.

C'est là de la vraie grandeur. Cicéron prouve à Catilina qu'il rend justice à ses talents et qu'il a démêlé ses complots, qu'il le juge et ne le craint pas. Quelle noblesse intéressante dans ces vers!

Vous avez corrompu tous les dons précieux
Que pour un autre usage ont mis en vous les dieux.
Courage, adresse, esprit, grâce, fierté sublime,
Tout dans votre âme aveugle est l'instrument du crime.

Et dans ceux-ci, quelle élévation !

Je détournais de vous des regards paternels
Qui veillaient au destin du reste des mortels.

Comme cette pitié, qui déplore l'abus des qualités heureuses, et qui veut pardonner des fautes qu'on peut réparer, met Cicéron et Catilina à leur véritable place! Le conspirateur, qui voit qu'on ne désespère pas encore de lui, essaye de dissimuler.

Je vous ai déjà dit, seigneur, que votre place
Avec Catilina permet peu cette audace.
Mais je veux pardonner des soupçons si honteux,
En faveur de l'État que nous servons tous deux.
Je fais plus, je respecte un zèle infatigable,
Aveugle, je l'avoue, et pourtant estimable.
Ne me reprochez plus tous mes égarements,
D'une ardente jeunesse impétueux enfants;
Le sénat m'en donna l'exemple trop funeste :
Cet emportement passe, et le courage reste.
Ce luxe, ces excès, ce fruit de la grandeur,
Sont les vices du temps, et non ceux de mon cœur.
Songez que cette main servit la république;
Que, soldat en Asie, et juge dans l'Afrique,
J'ai, malgré nos excès et nos divisions,
Rendu Rome terrible aux yeux des nations.
Moi, je la trahirais! moi qui l'ai su défendre!

Mais il n'en impose pas à un homme aussi clairvoyant que Cicéron.

Marius et Sylla, qui la mirent en cendre,
Ont mieux servi l'État, et l'ont mieux défendu.
Les tyrans ont toujours quelque ombre de vertu;
Ils soutiennent les lois avant de les abattre.

CATILINA.

Ah! si vous soupçonnez ceux qui savent combattre,
Accusez donc César, et Pompée, et Crassus.
Pourquoi fixer sur moi vos yeux toujours déçus?
Parmi tant de guerriers dont on craint la puissance,
Pourquoi suis-je l'objet de votre défiance?
Pourquoi me choisir, moi? Par quel zèle emporté...

CICÉRON.

Vous-même, jugez-vous : l'avez-vous mérité?

La feinte n'a pu réussir : Catilina, poussé à bout, revient à sa fierté qu'il avait voulu plier un moment, et menace quand il n'a pu tromper.

Et plus je me défends, plus Cicéron m'accuse.
Si vous avez voulu me parler en ami,
Vous vous êtes trompé : je suis votre ennemi.
Si c'est en citoyen, comme vous je crois l'être;
Et si c'est en consul, ce consul n'est pas maître.
Il préside au sénat, et je peux l'y braver.

Mais aussi, dans ce même moment, Cicéron oppose à l'insolente audace de son ennemi la fermeté d'un juge qui sait faire usage de ses droits et de son pouvoir.

J'y punis les forfaits; tremble de m'y trouver.
Malgré toute ta haine, à mes yeux méprisable,
Je t'y protégerai, si tu n'es point coupable.
Fuis Rome, si tu l'es.

Le comble de l'humiliation pour un homme aussi altier que Catilina, c'est sans doute la protection qu'on lui offre dans le moment où il croit faire tout trembler. Aussi ne peut-il soutenir plus longtemps un entretien où il est si peu ménagé.

C'en est trop : arrêtez.
C'est trop souffrir le zèle où vous vous emportez.
De vos vagues soupçons j'ai dédaigné l'injure;
Mais, après tant d'affronts que mon orgueil endure,
Je veux que vous sachiez que le plus grand de tous
N'est pas d'être accusé, mais protégé par vous.

On voit que dans cette conversation tous deux ont été ce qu'ils devaient être ; Catilina est fier, mais Cicéron est grand ; et n'est-ce pas un plaisir réel pour les hommes instruits de retrouver sur le théâtre ces fameux personnages tels qu'ils les ont vus dans l'histoire?

Caton n'est pas moins fidèlement représenté : c'est lui qui seconde les soins, le zèle et la vigilance du consul; c'est dans sa bouche que le poëte a mis la censure des vices du siècle, de la faiblesse et de la

* *Quum industriæ subsidia, atque instrumenta virtutis, in libidine audaciâque consumerentur.* (CIC. *in Catil.* II, 5.)

jalousie du sénat, l'éloge et presque l'apothéose du sauveur des Romains; c'est lui qui a pour César une haine toujours soupçonneuse, une aversion toujours implacable : il semble deviner un tyran. Il voit César dans l'avenir, et ne le distingue pas de Catilina. Cicéron, non moins patriote, mais beaucoup moins austère, voit aussi bien que Caton tout ce qu'on peut craindre de l'ambition de César, mais aperçoit ce qui échappe à Caton, la prodigieuse différence de caractère, d'âme et de talents qui est entre César et Catilina. Il ne confond pas l'ambition d'un grand homme avec les attentats d'un brigand déterminé et féroce. Caton ne tient aucun compte des qualités ni des vertus de César; Cicéron voudrait les diriger. On reconnaît de loin celui qui aimera mieux mourir que de voir régner le vainqueur de Pharsale, et celui qui osera dans le sénat exhorter le dictateur à rétablir la république. Cicéron est plus homme d'État, Caton est plus républicain. Cette diversité se fait remarquer ici par une foule de traits qui forment un accord frappant entre la tragédie et l'histoire, et c'est le mérite particulier de cette dernière scène du premier acte. Elle est peu de chose dans l'action; Caton vient y rendre compte au consul de l'exécution de ses ordres. Il a fait armer les chevaliers romains, qui sont la plus sûre défense de la ville; et l'on sait qu'en effet ils rendirent alors les plus grands services, et qu'on en fut surtout redevable à l'affection qu'ils portaient à Cicéron. Un pareil détail ne pourrait fournir ailleurs qu'une scène de confident; mais quand Voltaire fait paraître ensemble Cicéron et Caton, on doit s'attendre qu'il saura les faire parler.

CATON.
Ah! qui sert son pays sert souvent un ingrat.
Votre mérite même irrite le sénat;
Il voit d'un œil jaloux cet éclat qui l'offense.
CICÉRON.
Les regards de Caton seront ma récompense.
Au torrent de mon siècle, à son iniquité
J'oppose ton suffrage et la postérité.
Faisons notre devoir : les dieux feront le reste.

Caton ne peut se persuader que Mallius, un simple tribun, osât marcher vers Rome à la tête d'un corps de rebelles, s'il n'était secrètement encouragé et soutenu par des hommes plus puissants.

Les premiers du sénat nous trahissent peut-être.
Des cendres de Sylla les tyrans vont renaître;
César fut le premier que mon cœur soupçonna.
Oui, j'accuse César.
CICÉRON.
Et moi, Catilina.
De brigues, de complots, de nouveautés avide,
Vaste dans ses projets, impétueux, perfide,
Plus que César encor je le crois dangereux,
Beaucoup plus téméraire, et bien moins généreux.
Je viens de lui parler; j'ai vu sur son visage,
J'ai vu dans ses discours son audace et sa rage,
Et la sombre hauteur d'un esprit affermi,
Qui se lasse de feindre, et parle en ennemi.
. . . .
César peut conjurer. Mais je connais son âme;
Je sais quel noble orgueil le domine et l'enflamme :
Son cœur ambitieux ne peut être abattu
Jusqu'à servir en lâche un tyran sans vertu.
Il aime Rome encore, il ne veut point de maître :
Mais je prévois trop bien qu'un jour il voudra l'être.
Tous deux jaloux de plaire, et plus de commander,
Ils sont montés trop haut pour jamais s'accorder :
Par leur désunion, Rome sera sauvée.
Allons, n'attendons point que de sang abreuvée,
Elle tende vers nous ses languissantes mains,
Et qu'on donne des fers aux maîtres des humains.

A l'époque où l'action se passe, César, jeune encore, fut effectivement ce qu'il est ici aux yeux de Cicéron. Il aimait Catilina; il fut dans le secret de la conspiration, mais il ne s'y engagea pas. Il observait les événements, et voyait avec plaisir un excès de corruption et de désordre dont il espérait de pouvoir un jour profiter. Il estimait singulièrement Cicéron, et même était disposé à l'aimer; mais il excitait contre lui Clodius, qu'il méprisait, et n'était pas fâché qu'on ne pût être un bon citoyen sans beaucoup de dangers et d'ennemis. Un ambitieux dans une république doit toujours désirer qu'on décourage la vertu et l'amour de la patrie.

Ce portrait du génie naissant de César est depuis longtemps pour les connaisseurs une des choses où Voltaire a montré le plus de talent pour cette partie de l'art dramatique qui consiste dans la peinture des grands caractères. Il éclate surtout dans la conversation que César et Catilina ont ensemble à la troisième scène du second acte, en ce genre l'une des plus belles du théâtre. L'objet de Catilina est d'engager César à entrer dans la conjuration; et s'il ne peut l'y déterminer, il doit le mettre au nombre des proscrits. Mais il a de la peine à s'y résoudre; et quand Céthégus, avant cette entrevue, lui dit,

. . . . . . Si par ton artifice
Tu ne peux réussir à t'en faire un complice,
Dans le rang des proscrits faut-il placer son nom?
Faut-il confondre enfin César et Cicéron?

il répond :

C'est là ce qui m'occupe; et s'il faut qu'il périsse,
Je me sens étonné de ce grand sacrifice :
Il semble qu'en secret, respectant son destin,
Je révère dans lui l'honneur du nom romain.

On peut dire que ce sentiment est bien délicat pour un homme de cette trempe : mais il faut songer que du moins Catilina n'est pas un scélérat vulgaire; et cette sorte de respect qu'il a pour César lui fait honneur à lui-même, en même temps qu'il réveille en nous la grande idée que nous avons de César. L'opinion qu'il en a est très-bien rendue dans ces

vers d'une scène du même acte avec un autre conjuré, Lentulus-Sura :

. . . César est aimé du peuple et du sénat :
Politique, guerrier, pontife, magistrat,
Terrible dans la guerre, et grand dans la tribune,
Par cent chemins divers il court à la fortune.

Enfin César et Catilina sont vis-à-vis l'un de l'autre; ils méritent d'être entendus.

Hé bien, César, hé bien, toi de qui la fortune,
Dès le temps de Sylla, me fut toujours commune,
Toi dont j'ai présagé les éclatants destins,
Toi né pour être un jour le premier des Romains,
N'es-tu donc aujourd'hui que le premier esclave
Du fameux plébéien qui t'irrite et te brave?
Tu le hais, je le sais, et ton œil pénétrant
Voit, pour s'en affranchir, ce que Rome entreprend.
Et tu balancerais! et ton ardent courage
Craindrait de nous aider à sortir d'esclavage!
Des destins de la terre il s'agit aujourd'hui,
Et César souffrirait qu'on les changeât sans lui!
Quoi! n'es-tu plus jaloux du nom du grand Pompée?
Ta haine pour Caton s'est-elle dissipée?
N'es-tu pas indigné de servir les autels,
Quand Cicéron préside aux destins des mortels,
Quand l'obscur habitant des rives du Fibrène
Siége au-dessus de toi sur la pourpre romaine?
Souffriras-tu longtemps tous ces rois fastueux;
Cet heureux Lucullus, brigand voluptueux
Fatigué de sa gloire, énervé de mollesse;
Un Crassus étonné de sa propre richesse,
Dont l'opulence avide, osant nous insulter,
Asservirait l'État, s'il daignait l'acheter?
Ah! de quelque côté que tu jettes la vue,
Vois Rome turbulente, ou Rome corrompue;
Vois ces lâches vainqueurs, en proie aux factions,
Disputer, dévorer le sang des nations.
Le monde entier t'appelle, et tu restes paisible!
Veux-tu laisser languir ce courage invincible?
De Rome qui te parle as-tu quelque pitié?
César est-il fidèle à ma tendre amitié?

Il l'a pris par tous les moyens possibles, par la jalousie, par la haine, par l'ambition, par l'amour-propre, par l'amitié; et vous avez sans doute remarqué, messieurs, comme les personnages les plus considérables de ce temps-là, Lucullus, Crassus, sont crayonnés en passant. De pareils ouvrages sont une espèce de galerie vivante où les hommes les plus fameux de l'antiquité s'offrent tour à tour à l'œil fait pour les reconnaître.

CÉSAR.
Oui, si dans le sénat on te fait injustice,
César te défendra; compte sur mon service.
Je ne peux te trahir : n'exige rien de plus.

CATILINA.
Et tu bornerais là tes vœux irrésolus?
C'est à parler pour moi que tu peux te réduire?

CÉSAR.
J'ai pesé tes projets : je ne veux pas leur nuire.
Je peux leur applaudir : je n'y veux point entrer.

CATILINA.
J'entends : pour les heureux tu veux te déclarer.
Des premiers mouvements spectateur immobile,
Tu veux ravir les fruits de la guerre civile,
Sur nos communs débris établir ta grandeur.

L'idée de Catilina est très-vraisemblable : elle n'est pas même dépourvue de réalité, et le spectateur est tout prêt à l'adopter. Mais la réponse de César, à laquelle on ne s'attend pas, va l'élever bientôt fort au-dessus de cette politique commune; et c'est ici que la scène prend ce caractère de grandeur romaine qu'on n'avait guère vu au théâtre depuis la scène immortelle de Sertorius et de Pompée.

CÉSAR.
Non : je veux des dangers plus dignes de mon cœur.
Ma haine pour Caton, ma fière jalousie
Des lauriers dont Pompée est couvert en Asie,
Le crédit, les honneurs, l'éclat de Cicéron
Ne m'ont déterminé qu'à surpasser leur nom.
Sur les rives du Rhin, de la Seine et du Tage,
La victoire m'appelle, et voilà mon partage.

Et voilà en effet César : le désir de commander se confondait en lui avec le besoin de la gloire. C'est lui qui disait qu'*il aurait mieux aimé être le premier dans un village que le second dans Rome :* voilà l'ambitieux. Mais c'est lui aussi qui, devant la statue d'Alexandre, répandit ces larmes si noblement jalouses, en songeant qu'à son âge Alexandre avait conquis une partie du monde : voilà le grand homme. La suite de cette scène le développe tout entier.

CATILINA.
Commence donc par Rome, et songe que demain
J'y pourrais avec toi marcher en souverain.

CÉSAR.
Ton projet est bien grand, peut-être téméraire;
Il est digne de toi : mais, pour ne te rien taire,
Plus il doit t'agrandir, moins il est fait pour moi.

CATILINA.
Comment?

CÉSAR.
Je ne veux pas servir ici sous toi.

CATILINA.
Ah! crois qu'avec César on partage sans peine.

CÉSAR.
On ne partage point la grandeur souveraine.
Va, ne te flatte pas que jamais à son char
L'heureux Catilina puisse enchaîner César.
Tu m'as vu ton ami, je le suis, je veux l'être;
Mais jamais mon ami ne deviendra mon maître.
Pompée en serait digne, et s'il l'ose tenter
Ce bras levé sur lui, l'attend pour l'arrêter.
Sylla, dont tu reçus la valeur en partage,
Dont j'estime l'audace, et dont je hais la rage,
Sylla nous a réduits à la captivité;
Mais s'il ravit l'empire, il l'avait mérité :
Il soumit l'Hellespont, il fit trembler l'Euphrate,
Il subjugua l'Asie, il vainquit Mithridate.
Qu'as-tu fait? quels États, quels fleuves, quelles mers,
Quels rois par toi vaincus ont adoré nos fers?
Tu peux, avec le temps, être un jour un grand homme;
Mais tu n'as pas acquis le droit d'asservir Rome :
Et mon nom, ma grandeur et mon autorité
N'ont point encor l'éclat et la maturité,
Le poids qu'exigerait une telle entreprise.
Je vois que tôt ou tard Rome sera soumise.
J'ignore mon destin; mais, si j'étais un jour,
Forcé par les Romains de régner à mon tour,
Avant que d'obtenir une telle victoire,
J'étendrai si je puis, leur empire et leur gloire;
Je serai digne d'eux, et je veux que leurs fers,
D'eux-mêmes respectés, de lauriers soient couverts.

Ce n'est pas là une grandeur idéale ; c'est celle qui demande plus que de l'imagination poétique ; c'est celle qui consiste dans la création d'un langage qui soit au niveau des grandes choses. Pour faire parler ainsi César, il fallait l'avoir étudié dans l'histoire et le connaître parfaitement. Il fallait se souvenir que le but de tous ses efforts, l'objet de sa réunion avec Pompée et Crassus, qu'on appela le premier triumvirat, fut d'obtenir le commandement dans les Gaules, où les Romains n'avaient pas encore porté leurs armes, d'ailleurs victorieuses dans les trois parties du monde ; qu'ainsi le premier effort de son ambition fut de briguer des dangers, son premier succès de les obtenir, sa première fortune d'aller attaquer des peuples redoutés des Romains depuis quatre cents ans, et regardés par eux-mêmes comme les plus belliqueux de la terre ; qu'il y resta dix ans ; qu'il soumit des contrées qui n'étaient pas même connues des Romains ; qu'il n'en voulut sortir qu'après avoir tout subjugué, et que pendant ces dix années, il laissa ses concurrents régner paisiblement dans Rome, tandis qu'il combattait dans les Gaules, et jouir d'un pouvoir qu'il n'eût tenu qu'à lui de partager, s'il n'eût voulu que du pouvoir. Mais il voulait des triomphes et de la renommée ; il pensait, il agissait comme il parle ici. On aime à entendre un homme qui veut faire de si grandes choses dire à un Catilina qui ne veut que régner, *Qu'as-tu fait?* Quand il dit,

Je vois que tôt ou tard Rome sera soumise,

on sent que c'est à lui de la soumettre ; et quand il ajoute que, s'il devient le maître de Rome, il en sera digne, on avoue qu'il dit vrai, et on lui pardonne.

Je ne vois qu'un seul mot de répréhensible dans ce dialogue sublime :

. . . Jamais mon ami ne deviendra mon maître.
Pompée en serait digne.

Cet hémistiche me fait de la peine ; il n'est pas de César : non, jamais César n'a dit que quelqu'un fût *digne d'être son maître*. Sûrement le poëte a voulu dire que Pompée, par ses talents et ses exploits, était digne de commander dans Rome, mais non pas de commander à César ; et ce qui le prouve, c'est qu'il ajoute :

Et s'il l'ose tenter,
Ce bras levé sur lui l'attend pour l'arrêter.

Voltaire, pour cette fois, n'a point rendu sa pensée : c'est l'espèce de faute la plus rare dans les grands écrivains.

Catilina, que le parallèle avec Sylla n'a pas dû flatter, se hâte d'en venir au résultat, et le presse avec une impatience mêlée d'aigreur.

Le moyen que je t'offre est plus aisé peut-être.
Qu'était donc ce Sylla qui s'est fait notre maître?
Il avait une armée, et j'en forme aujourd'hui ;
Il m'a fallu créer ce qui s'offrait à lui ;
Il profita des temps, et moi je les fais naître.
Je ne dis plus qu'un mot : il fut roi, veux-tu l'être?
Veux-tu de Cicéron subir ici la loi,
Vivre son courtisan, ou régner avec moi?

Il entre de la menace dans cette alternative ; et César, avant de quitter Catilina, se croit obligé de lui faire entendre qu'il n'est pas plus capable de le redouter que d'abuser de sa confidence.

Je ne veux l'un ni l'autre : il n'est pas temps de feindre.
J'estime Cicéron sans l'aimer ni le craindre.
Je t'aime, je l'avoue, et je ne te crains pas.
Divise le sénat, abaisse des ingrats :
Tu le peux, j'y consens ; mais si ton âme aspire
Jusqu'à m'oser soumettre à ton nouvel empire,
Ce cœur sera fidèle à tes secrets desseins,
Et ce bras combattra l'ennemi des Romains.

Cette scène, où la beauté des vers est égale à celle des pensées, a encore le mérite de préparer le dénoûment et de motiver toute la conduite de César dans le cours de la pièce. On le verra en effet défendre Catilina dans le sénat, sans pourtant se compromettre, et le combattre sans en avoir cherché l'occasion.

Dans des sujets de cette nature, les rôles même inférieurs doivent être travaillés avec le plus grand soin. Les principaux agents d'une consipiration ne doivent pas être des simples confidents du chef. Voltaire a donné à Céthégus et à Lentulus un caractère marqué et différent. Céthégus paraît servir Catilina par penchant : il est subjugué ; il admire son génie ; il désire son élévation ; il est prêt à tout faire pour lui, sans songer à lui disputer rien. Lentulus enorgueilli du sang des Corméliens qui coule dans ses veines, est entré dans le parti de Catilina par ambition, et aspire à régner avec lui. Catilina le peint dans ce seul vers qu'il dit à Céthégus :

Sais-tu que de César il ose être jaloux?

La scène où il témoigne à Catilina son mécontentement de le voir rechercher César, où il lui déclare même qu'il renonce à tout, si César a sur lui quelque avantage, est une peinture très-vraie des difficultés qu'éprouve un chef de parti à concilier les intérêts et les passions de tous ceux dont il a besoin. Il n'y a pas dans toute la pièce une scène de confident : elles sont toutes de caractères et de mœurs.

Ce second acte finit par représenter l'assemblée des conjurés. Catilina les harangue avec la sorte d'éloquence convenable au sujet ; mais son discours ne peut être que le résumé de tout ce qu'il a dit en détail dans les scènes précédentes. Celle-ci n'offre

rien de nouveau, rien d'important; et dans tout ce second acte, l'action n'a pas fait un pas. Elle avance même fort peu dans le troisième. Tout se passe en préparatifs et en menaces du côté des conjurés, en précautions de la part du consul. Il fait arrêter quelques affranchis en présence de Catilina, de Lentulus et de Céthégus, et l'on ne voit pas ni que cet acte d'autorité soit bien motivé, ni qu'il exige la présence du consul, ni qu'il produise rien, puisque, dans le quatrième acte, Cicéron ne paraît avoir tiré d'eux aucune lumière nouvelle. En général le défaut de ces trois premiers actes, c'est le manque d'action et la faiblesse de l'intrigue; et c'est l'inconvénient ordinaire de ces sortes de sujets. Le second acte commence par ces vers que dit Céthégus à Catilina :

Tandis que tout s'apprête, et que ta main hardie
Va de Rome et du monde allumer l'incendie,
Tandis que ton armée approche de ces lieux,
Sais-tu ce qui se passe en ces murs odieux?

On croirait que ces vers annoncent quelque événement. Catilina répond, à la vérité, en très-beaux vers, qu'il sait que le consul se prépare à repousser l'orage sans savoir de quel côté il viendra, et le reste de la scène ne contient que des développements. Catilina commence encore le troisième acte par ce vers :

Tout est-il prêt enfin? L'armée avance-t-elle?.

Ainsi l'on attend toujours, et l'on n'agit point. Peut-être l'auteur se serait-il ménagé plus de ressources, s'il eût mis en scène Nonius, le père d'Aurélie; peut-être, en saisissant supérieurement l'esprit de son sujet, n'en a-t-il pas conçu le plan et noué l'intrigue avec assez de force. Le nœud principal, qui est l'événement de la conspiration, ne pouvant offrir qu'un dénoûment, il était nécessaire d'y mêler le jeu des passions tragiques pour échauffer et remplir la pièce. Aurélie pouvait lui en fournir les moyens; mais ce rôle est le plus faible de tous, ou plutôt c'est le seul qui soit faible; c'est la partie qui demandait de l'invention, et Voltaire l'a négligée. Cet ouvrage est un tableau de la plus belle couleur; l'expression des têtes est parfaite, tous les accessoires sont soignés, mais il n'y a pas assez de mouvement et d'effet. Aurélie est un personnage trop passif, dès le deuxième acte, Catilina donne ordre de la faire sortir de Rome avec son fils :

Nos femmes, nos enfants,
Ne doivent point troubler ces terribles moments.

Au troisième, elle a reçu une lettre de son père, qui lui révèle tous les crimes de son époux. Elle la lui montre, et Catilina, un moment après, apprend que Nonius arrive et va tout découvrir au consul; que l'entreprise sur Préneste a été manquée, et n'a servi qu'à éventer ses complots. Aurélie, effrayée du danger qui le menace, s'engage à fléchir Nonius, pourvu que Catilina renonce à ses projets criminels; il paraît y consentir. Elle le quitte pour travailler à le sauver, et il prend le parti d'assassiner Nonius avant qu'il puisse parler à Cicéron. Ce parti est bien dans son caractère, et un meurtre ne doit pas lui coûter. Ce meurtre produit au quatrième acte une situation tragique, et met en évidence toute la conspiration et l'âme atroce de Catilina. Cet acte est sans contredit le plus théâtral de la pièce; le ressort en est bien conçu : mais je crois que le poëte l'a mis en œuvre beaucoup trop tard, et que s'il s'en fût servi dans les premiers actes, s'il lui avait donné plus de jeu et d'action, il en eût tiré de bien plus grands effets dans le quatrième, et aurait eu de quoi faire une véritable intrigue, la seule chose qui manque à cette tragédie pour être un chef-d'œuvre. Quoi qu'il en soit, voyons ce qu'il a fait au quatrième acte Le lieu de la scène, qui doit être changé, est le temple de Tellus, où va s'assembler le sénat. On voit paraître d'abord Lentulus et Céthégus qui s'entretiennent à l'écart de leur dessein, de leurs espérances et de leurs craintes; c'est une conversation de conjurés. Les sénateurs arrivent en foule, et Caton, qui a observé en entrant les deux conspirateurs, dit à Lucullus :

Lucullus, je me trompe, ou ces deux confidents
S'occupent en secret de soins trop importants.
Le crime est sur leur front qu'irrite ma présence :
Déjà la trahison marche avec arrogance.
Le sénat, qui la voit, cherche à dissimuler.
Le démon de Sylla semble nous aveugler :
L'âme de ce tyran dans le sénat respire.

CÉTHÉGUS.

Je vous entends assez, Caton; qu'osez-vous dire?

CATON.

Que les dieux du sénat, les dieux de Scipion,
Qui contre toi peut-être ont inspiré Caton,
Permettent quelquefois les attentats d'un traître,
Qu'ils ont à des tyrans asservi nos ancêtres;
Mais qu'ils ne mettront pas en de pareilles mains
La maîtresse du monde et le sort des humains.
J'ose encore ajouter que son puissant génie,
Qui n'a pu qu'une fois souffrir la tyrannie,
Pourra dans Céthégus et dans Catilina,
Punir tous les forfaits qu'il permit à Sylla.

CÉSAR.

Caton, que faites-vous? et quel affreux langage:
Toujours votre vertu s'explique avec outrage.
Vous révoltez les cœurs, au lieu de les gagner.

CATON, *à César.*

Sur les cœurs corrompus vous cherchez à régner.
Pour les séditieux César toujours facile
Conserve en nos périls un courage tranquille.

CÉSAR.

Caton, il faut agir dans les jours de combats;
Je suis tranquille ici : ne vous en plaignez pas.

CATON.

Je plains Rome, César, et je la vois trahie.
O ciel! pourquoi faut-il qu'aux climats de l'Asie
Pompée, en ces périls, soit encore arrêté?

CÉSAR.
Quand César est pour vous, Pompée est regretté!
CATON.
L'amour de la patrie anime ce grand homme.
CÉSAR.
Je lui dispute tout, jusqu'à l'amour de Rome.

En écoutant ce dialogue, on croit être dans le sénat romain. Cicéron arrive précipitamment; il instruit les sénateurs de la mort de Nonius, tué par deux assassins au moment où il entrait dans Rome. L'un d'eux s'est sauvé à la faveur de la nuit; Cicéron vient d'arrêter l'autre.

Je l'ai mis dans les fers, et j'ai su que le traître
Avait Catilina pour complice et pour maître.

Catilina lui-même entre à ces mots.

Oui, sénat, j'ai tout fait.

Cette situation est frappante : c'est un vrai coup de théâtre. L'audace de Catilina étonne d'abord : avouer le meurtre d'un sénateur et s'en vanter! Mais il accuse Nonius d'être le chef et l'âme de la conspiration dont Rome est alarmée; il en donne pour preuve l'amas d'armes cachées qu'on trouvera dans sa maison. Il prétend avoir agi comme ces anciens Romains qui s'étaient immortalisés en faisant justice des ennemis de l'État sans s'astreindre aux formes des lois. Cette imposture est sans doute peu vraisemblable, et n'en impose pas un moment à Cicéron; mais, ce qui peut la justifier, c'est que la suite de la scène fait voir que Catilina cherche moins à faire croire cette fable qu'à jeter la division dans le sénat, à faire déclarer ses partisans secrets, à intimider ses ennemis. Il n'a besoin que d'un prétexte spécieux, et les armes déposées chez Nonius en sont un. Il insiste pour que l'on s'assure du fait : le consul en donne l'ordre, et y ajoute celui d'amener Aurélie. Cet ordre était nécessaire pour que le spectateur pût la voir paraître dans le sénat sans blesser les usages reçus. Cependant Cicéron est indigné que les mensonges impudents d'un scélérat puissent éblouir un moment les sénateurs; mais il l'est bien plus quand il voit César en prendre la défense; et c'est ici que l'auteur a fouillé profondément dans la corruption de ces temps abominables. Cicéron tonne contre l'assassin; César, avec un calme perfide, lui répond :

C'est la cause de Rome : il faut qu'on l'éclaircisse.
Aux droits de nos égaux est-ce à nous d'attenter?
Toujours dans ses pareils il faut se respecter.
Trop de sévérité tient de la tyrannie.
CATON.
Trop d'indulgence ici tient de la perfidie.
Quoi! Rome est d'un côté, de l'autre un assassin;
C'est Cicéron qui parle, et l'on est incertain!
CÉSAR.
Il nous faut une preuve; on n'a que des alarmes.
Si l'on trouve en effet ces parricides armes,
Et si de Nonius le crime est avéré,
Catilina nous sert, et doit être honoré.

Et tout bas à Catilina :

Tu me connais : en tout je te tiendrai parole.

Ce dernier mot dit tout au spectateur intelligent, et Cicéron le devine sans l'avoir entendu; il s'écrie dans sa douleur éloquente :

O Rome! ô ma patrie! ô dieux du Capitole!
Ainsi d'un scélérat un héros est l'appui!
Agissez-vous pour vous en nous parlant pour lui?
César, vous m'entendez; et Rome, trop à plaindre,
N'aura donc désormais que ses enfants à craindre?

César se tait, quoique le reproche soit vif. Mais il en a fait assez pour encourager tout le parti de Catilina : on s'en aperçoit à ce que dit Clodius :

Rome est en sûreté : César est citoyen.
Qui peut avoir ici d'autre avis que le sien?

Ce dernier vers est remarquable : c'est avec ce langage qu'on a cent fois intimidé ceux qui sont honnêtes et faibles; c'est ainsi que, par toutes sortes de considérations diverses, quand les hommes sont rassemblés, la plupart ont un avis qui n'est pas le leur. Le poëte nous révèle ici le secret de la vraie force de Catilina; mais il a su s'approprier aussi l'âme et le langage de l'orateur romain, et il a imité, en cet endroit, un morceau des *Catilinaires* : c'est l'alliance la plus honorable de l'éloquence et de la poésie.

C'en est trop : je ne vois dans ces murs menacés
Que conjurés ardents et citoyens glacés.
Catilina l'emporte, et sa tranquille rage,
Sans crainte et sans danger, médite le carnage.
Au rang des sénateurs il est encore admis;
Il proscrit le sénat, et s'y fait des amis;
Il dévore des yeux le fruit de tous ses crimes;
Il vous voit, vous menace, et marque ses victimes * :
Et lorsque je m'oppose à tant d'énormités,
César parle de droits et de formalités!
Clodius à mes yeux de son parti se range!
Aucun ne veut souffrir que Cicéron le venge.
Nonius par ce traître est mort assassiné :
N'avons-nous pas sur lui le droit qu'il s'est donné:
Le devoir le plus saint, la loi la plus chérie,
Est d'oublier la loi pour sauver la patrie.
Mais vous n'en avez plus.

Aurélie entre, tenant à la main le poignard sanglant qu'elle a retiré du sein de son père : elle demande justice contre l'assassin, qu'elle ne connaît pas : Cicéron le lui montre.

Le voici.
AURÉLIE.
Dieux!
CICÉRON.
C'est lui, lui qui l'assassina,
Qui s'en ose vanter.
AURÉLIE.
O ciel! Catilina!

* *Vivit; imo vero etiam in senatum venit; fit publici consilii particeps; notat et designat oculis ad cædem unumquemque nostrûm.* (CICER. *in Catil.* I, I.)

Et dans le même moment, on revient de chez Nonius : on a trouvé les armes, et les affranchis arrêtés ne déposent que contre lui. La situation est terrible pour Aurélie : elle est même violente pour Catilina, témoin du désespoir de cette femme séduite et infortunée, qui voit son père égorgé et calomnié par son époux. Qu'aurait-ce donc été si la pièce eût été faite de manière que cette situation pût être graduée et approfondie? Ici tout est nécessairement précipité. Aurélie, qui ne trouve qu'un monstre, qu'un bourreau dans son époux, et qui a été en quelque sorte sa complice en dissimulant ses forfaits, n'a qu'un parti à prendre. Elle avoue tout, elle l'accuse, elle s'accuse elle-même :

Romains, voilà l'époux dont j'ai suivi la loi,
Voilà votre ennemi.... Perfide, imite-moi!

Elle se frappe du même fer qui a ôté la vie à son père. Catilina, démasqué et furieux, laisse éclater sa rage contre Cicéron et sa haine contre Rome. Sa sortie du sénat est une déclaration de guerre comme dans l'histoire. On apporte au consul la lettre de Nonius, qu'on a trouvée en secourant Aurélie. Nonius trompé accuse César, dans son billet, par ce vers,

César qui nous trahit, veut enlever Préneste;

et Catilina du moins a réussi à le faire soupçonner. Cicéron lui montre ce billet. Il était facile à César de se justifier sur cet article, puisqu'il était innocent. Quel est le poëte qui n'eût pas cru avoir une belle occasion de faire parler un héros injustement accusé? Voltaire a fait bien plus : il a senti que, dans une pareille scène, dans un quatrième acte, toute discussion particulière à César ne pouvait être que froide, et mettait un incident à la place du sujet. Il s'est tiré de la difficulté par un trait de caractère, par un trait sublime : il a mis César au-dessus de la défense comme de l'accusation.

J'ai lu : je suis Romain. Notre perte s'annonce;
Le danger croît, j'y vole; et voilà ma réponse.

Cicéron, dont l'âme paraît s'élever et s'agrandir au milieu des dangers de la patrie, porte alors dans tous les cœurs cette chaleur patriotique dont le sien est embrasé :

Vous, si les derniers cris d'Aurélie expirante,
Ceux du monde ébranlé, ceux de Rome sanglante,
Ont réveillé dans vous l'esprit de vos aïeux,
Courez au Capitole, et défendez vos dieux :
Du fier Catilina soutenez les approches.
Je ne vous ferai point d'inutiles reproches
D'avoir pu balancer entre ce monstre et moi.
(*A d'autres sénateurs.*)
Vous, sénateurs, blanchis dans l'amour de la loi,
Nommez un chef enfin, pour n'avoir point de maîtres;
Amis de la vertu, séparez-vous des traîtres.
(*Les sénateurs se séparent de Céthégus et de Lentulus-Sura.*)
Point d'esprit de parti, de sentiments jaloux :
C'est par là que jadis Sylla régna sur nous.
Je vole en tous les lieux où vos dangers m'appellent,
Où de l'embrasement les flammes étincellent.
Dieux, animez ma voix, mon courage et mon bras,
Et sauvez les Romains, dussent-ils être ingrats!

Ce dernier mot est une prophétie. On dira que le poëte l'a trouvée dans l'histoire. Non; c'est dans l'âme de Cicéron.

Le cinquième acte ne peut nous faire attendre que l'événement du combat : la matière est pauvre, mais le génie a su encore l'enrichir. Il commence, il est vrai, à peu près comme le précédent, par des discussions entre Caton et Clodius, qui tous deux en habits de guerre, ainsi que quelques autres sénateurs, gardent avec un corps de soldats l'enceinte du temple de Tellus. Cicéron a lui-même arrêté Lentulus et Céthégus qui marchaient à la tête des conjurés, et commandaient le carnage et l'incendie; il les a fait conduire au supplice. C'est aux yeux de Caton une justice courageuse, à ceux de Clodius un abus d'autorité; Caton va au-devant de Cicéron qu'il voit revenir :

Viens; tu vois des ingrats : mais Rome te défère
Les noms, les sacrés noms de père et de vengeur,
Et l'envie à tes pieds t'admire avec terreur.
CICÉRON.
Romains, j'aime la gloire, et ne veux point m'en taire *;
Des travaux des humains c'est le digne salaire.
Sénat, en vous servant il la faut acheter :
Qui n'ose la vouloir n'ose la mériter.

On se souviendra toujours que Voltaire, quelque temps avant de quitter Paris, y fit représenter *Rome sauvée* sur un théâtre qu'il avait élevé dans sa maison. Il jouait le rôle de Cicéron, qui certainement lui appartenait. J'ai souvent ouï dire à des personnes qui avaient assisté à cette représentation mémorable, et entre autres, au grand acteur le Kain, qui, tout jeune qu'il était alors, était capable d'en juger, que ce fut un bien beau et bien intéressant spectacle que Voltaire représentant Cicéron. On rappelait surtout cet endroit, *Romains, j'aime la gloire, etc.*; et, comme a dit ingénieusement l'éditeur de Kehl,

« on ne savait si ce noble aveu venait d'échapper à l'âme de Cicéron ou à celle de Voltaire. »

Le consul expose au sénat ce qu'il a fait, et l'état affreux de Rome, qui de tous côtés est en proie au fer et aux flammes. Catilina repoussé a franchi les portes, a rejoint son armée qui l'attendait, et va attaquer les remparts. On demande au consul *ce que fait César*.

Il a, dans ce jour mémorable,

* *Erit profecto inter horum laudes aliquid loci nostræ gloriæ, etc.* (CIC. *in Catil.* IV, 10.)

Déployé, je l'avoue, un courage indomptable;
Mais Rome exigeait plus d'un cœur tel que le sien.
Il n'est pas criminel : il n'est pas citoyen.
Je l'ai vu dissiper les plus hardis rebelles;
Mais bientôt, ménageant des Romains infidèles,
Il s'efforçait de plaire aux esprits égarés,
Aux peuples, aux soldats, et même aux conjurés.
Dans le péril horrible où Rome était en proie,
Son front laissait briller une secrète joie.
Sa voix, d'un peuple entier sollicitant l'amour,
Semblait inviter Rome à le servir un jour.

C'est un tableau de Tacite poétiquement colorié.

César paraît à l'instant où Caton, toujours le même, dit de lui :

Je le redis encore, et veux le publier,
De César en tout temps il faut se défier.

Il se justifie, sur les ménagements qu'on lui reproche, avec ce ton de grandeur qu'il a dans toute la pièce :

Je parle aux citoyens, je combats les guerriers.

Mais il avoue que les vétérans de Sylla sont des ennemis redoutables : ils sont sous un chef habile. Il demande les ordres du consul.

CICÉRON.
Les voici : que le ciel m'entende et les couronne!
Vous avez mérité que Rome vous soupçonne :
Je veux laver l'affront dont vous êtes chargé;
Je veux qu'avec l'État votre honneur soit vengé.
Au salut des Romains je vous crois nécessaire.
Je vous connais, je sais ce que vous pouvez faire;
Je sais quels intérêts vous peuvent éblouir :
César veut commander, mais il ne peut trahir.
Vous êtes dangereux, vous êtes magnanime;
En me plaignant de vous, je vous dois mon estime.
Partez, justifiez l'honneur que je vous fais :
Le monde entier sur vous a les yeux désormais.
Secondez Pétréius, et délivrez l'empire;
Méritez que Caton vous aime et vous admire.
Dans l'art des Scipions vous n'avez qu'un rival.
Nous avons des guerriers; il faut un général :
Vous l'êtes, c'est sur vous que mon espoir se fonde,
César, entre vos mains je mets le sort du monde.
CÉSAR, *en l'embrassant.*
Cicéron à César a dû se confier :
Je vais mourir, seigneur, ou vous justifier.

Il sort, et les dernières paroles du rôle de Caton sont celles-ci :

De son ambition vous allumez les flammes.

Celles de Cicéron, qui croit devoir à Caton de lui expliquer ses motifs, sont peut-être ce qu'il y a de plus admirable dans ce rôle, où il y a tant à admirer :

Va, c'est ainsi qu'on traite avec les grandes âmes.
Je l'enchaîne à l'État en me fiant à lui :
Ma générosité le rendra notre appui.
Apprends à distinguer l'ambitieux du traître :
S'il n'est pas vertueux, ma voix le force à l'être.
Un courage indompté, dans le cœur des mortels,
Fait ou les grands héros ou les grands criminels.
Qui du crime à la terre a donné les exemples,
S'il eût aimé la gloire, eût mérité des temples.
Catilina lui-même, à tant d'horreurs instruit,
Eût été Scipion, si je l'avais conduit.
Je réponds de César; il est l'appui de Rome :
J'y vois plus d'un Sylla, mais j'y vois un grand homme.

Cette scène si neuve et si bien conçue, ce choix que fait Cicéron, cette confiance aussi éclairée que magnanime, cette intelligence de deux grandes âmes, séparées sur tout le reste, et se rencontrant dans l'amour de la gloire, sont des beautés supérieures qui soutiennent ce cinquième acte, et remplacent par l'admiration ce qui manque de mouvement et d'effet à l'action théâtrale : c'est le caractère général de la pièce. Cette scène nécessaire a pourtant un inconvénient inévitable dans la disposition du cinquième acte. L'intervalle d'un acte à l'autre, qui est ordinairement le temps où se livrent les combats, leur laisse une durée vraisemblable. Ici César rentre vainqueur un moment après qu'il est sorti pour aller combattre, et la vraisemblance est un peu forcée. Rome triomphe, et Catilina est tombé sur un monceau de morts.

Romain, je le condamne, et soldat, je l'admire.

C'est le témoignage que lui rend César, et César mérite celui que lui rend Cicéron dans ces beaux vers qui finissent la pièce :

Tu n'as point démenti mes vœux et mon estime.
Va, conserve à jamais cet esprit magnanime;
Que Rome admire en toi son éternel soutien.
Grands dieux, que ce héros soit toujours citoyen!
Dieux, ne corrompez pas cette âme généreuse,
Et que tant de vertu ne soit pas dangereuse!

L'expression des caractères et des mœurs, la peinture du génie de Rome dégradé, et du génie naissant de César, le développement de la belle âme de Cicéron, l'éloquence de l'orateur, qui a passé dans les vers du poëte, le sublime des sentiments et des pensées, auquel il ne manque qu'un siècle de plus pour inspirer la même vénération que celui de Corneille, feront compter *Rome sauvée* parmi les pièces qui, sans être les plus tragiques, soutiennent singulièrement la dignité de la tragédie, et la font goûter aux esprits les plus sévères et les plus élevés : peut-être même, pour la faire goûter au plus grand nombre, ne manque-t-il que des acteurs.

OBSERVATIONS SUR LE STYLE DE ROME SAUVÉE.

1. Quand *sa haine impuissante et sa colère vaine.*

Amas de mots et d'épithètes identiques.

2. Les soldats de Sylla, *de carnage altérés,*
Sortent de leur retraite, *aux meurtres préparés.*

Même défaut que ci-dessus, répétition d'idées et uniformité de tournures.

3. Ne me reprochez plus tous mes égarements,
D'une ardente jeunesse *impétueux enfants.*

Enflure de style : des *égarements* ne sauraient se personnifier, et ne sont point des *enfants*.

4. Si quelque rejeton de nos derniers tyrans
N'allumait en secret des feux plus dévorants.

Non-seulement ces figures sont incohérentes en elles-mêmes, puisqu'on ne sait ce que c'est qu'un *rejeton qui allume des feux;* mais elles n'ont aucun rapport avec celles qui précèdent. *Croit-on que Mallius arborât l'étendard de la guerre civile, s'il n'était soutenu par des mains plus puissantes* (que les siennes)? Cela s'entend, mais ne se lie nullement avec le *rejeton qui allume des feux;* et *des feux plus dévorants* offre une idée comparative qui ne se rapporte à rien. Ce style réunit l'enflure et l'incorrection ; mais heureusement il est rare dans l'auteur, et particulièrement dans cette pièce :

5. De plus cruels soucis, des chagrins plus pressants
Occupent mon courage *et règnent sur mes sens.*

Des chagrins et *des soucis* ne *règnent* point *sur les sens :* ces sortes d'hémistiches oiseux sont d'ailleurs de véritables chevilles.

6. De son fier ascendant le dangereux empire.

Encore une redondance de mots; pléonasme et battologie.

7. Et mon nom, ma grandeur et mon autorité
N'ont point encor l'éclat et la maturité,
Le poids, etc.

Trop de mots, style lâche et prolixe, défaut d'autant plus remarquable ici, qu'en général cette pièce est une de celles que l'auteur a le plus fortement écrites, et avec le plus de soin.

8. Il avait une armée, *et j'en forme* aujourd'hui.

L'exactitude grammaticale exigerait *et j'en forme une :* c'est une faute.

9. Je ferai ce qu'*enfin* Sylla craignit de faire.

Il est clair que l'ordre des mots n'est pas celui des idées. L'auteur a voulu et a dû dire : *Je ferai enfin ce que Sylla craignit de faire.* Une transposition de ce genre n'est pas une hardiesse heureuse; c'est une négligence.

10. Je vois vos ennemis *expirants sous vos bras.*

Cet hémistiche n'est pas heureux.

11. Dans *ses* murs, *sous son* temple, *à ses* yeux, *sous ses* pas.

Accumulation de mots et de pronoms qui blesse à la fois l'élégance et l'harmonie.

12. Que du sang des proscrits les *fatales* prémices
Consacrent *sous vos mains* ce redoutable jour.

Emphase et prolixité : des *prémices* qui *consacrent un jour sous des mains* forment une bien mauvaise phrase. Racine a dit :

Déjà coulait le sang, prémices du carnage.

La différence est grande.

13. Dans mon aveuglement, que ma raison déplore,
Ce reste de raison m'éclaire au moins encore.

Phrase inélégante.

14. C'est donc là ce grand cœur, *et* qui me fut soumis!

La conjonction *et* n'est que pour la mesure; c'est une cheville. Il n'en faut pas davantage pour gâter un vers.

15. Va, je l'arracherais, sur mon front affermie (la couronne).

Cette construction est une espèce de latinisme dans le goût de ceux de Racine; c'est dire assez qu'il est poétique et qu'il ne blesse aucune convenance du langage.

16. Je lui dispute tout, jusqu'à l'*amour de Rome.*

Le vers précédent indique que *l'amour de Rome* ne veut dire ici que l'*amour pour Rome.* Mais remarquons, en passant, que telle est dans ces sortes de phrases l'inconvénient de la particule *de,* que souvent elle est susceptible par elle-même du sens actif et passif, et que, pour éviter l'amphibologie, il faut avoir soin de déterminer l'un ou l'autre. Ainsi dans ces vers de Racine,

. . . . Et nourrir dans son âme.
Le mépris *de* sa mère et l'oubli *de* sa femme,

Il n'y a pas à se méprendre; mais le second vers serait aussi dans le sens contraire, si l'on disait : Il *souffre*, sans se plaindre,

Le mépris *de* sa mère et l'oubli *de* sa femme.

C'est un avertissement pour ceux qui connaissent tout le prix de la clarté dans le style.

SECTION XIII. — *L'Orphelin de la Chine.*

Voltaire nous apprend qu'il conçut l'idée de cette pièce à la lecture de ces informes essais où l'art du théâtre, comme tous les autres arts, s'est arrêté chez les Chinois, qui en les cultivant les premiers, n'ont eu que l'inutile avantage de l'antériorité; laissant à ceux qui les ont perfectionnés l'honneur réel de la supériorité. L'auteur de *l'Orphelin de la Chine* l'avait d'abord arrangé en trois actes; il s'obstina depuis à l'étendre jusqu'à cinq, et c'est, je crois, la première cause des défauts de cet ouvrage. Ceux qui ont assez étudié l'économie dramatique pour marquer dans un sujet les points principaux qui en déterminent la distribution naturelle, en aperçoivent trois dans *l'Orphelin :* la résolution prise par Zamti de livrer son fils à la place de celui de l'em-

pereur; l'entrevue de Gengis et d'Idamé, qui amène l'aveu de ce généreux sacrifice; et la résolution désespérée des deux époux, que le dénoûment doit suivre immédiatement. Quoique ce fond ne semble pas offrir beaucoup d'événements, il y en aurait assez, si le sujet était de nature à fonder un grand péril sur le caractère de Gengis, et un grand intérêt sur son amour; dès lors le champ était ouvert aux développements de passion qui peuvent produire la terreur et la pitié, et soutenir la même situation sans la ressource des incidents. Mais l'objet principal de l'ouvrage commandait un autre plan : l'auteur voulait et devait nous représenter cet exemple unique dans les annales du monde, et qui fait tant d'honneur à celles des Chinois, l'exemple d'une nation conquérante qui se soumet aux lois de la nation conquise : tel devait être le dénoûment de sa pièce; et cette partie, capitale de son plan, devait nécessairement assujettir toutes les autres. Dès lors il fallait que Gengis-kan eût un caractère qui s'accordât avec ce dénoûment, et le rendît vraisemblable; il fallait qu'il se montrât supérieur à son peuple et à sa fortune par l'élévation de son âme et de ses idées. Ce ne pouvait plus être un destructeur féroce, un impitoyable tyran; il devait avoir de la politique et de la générosité. Ce ne pouvait pas non plus être un amant forcéné : occupé depuis cinq ans de la conquête de l'Orient, et n'ayant conservé de son ancien amour pour Idamé qu'un souvenir mêlé de ressentiment, le temps, l'absence, la guerre, l'ambition, la prodigieuse grandeur où il est parvenu, tout éloigne de lui cet excès d'emportement et d'ivresse qui n'appartient à l'amour que quand il règne sans partage. De ces convenances décisives pour un homme qui les connaissait aussi bien que Voltaire, il résultait que Gengis ne pouvait être ni assez tendre pour nous toucher, ni assez terrible pour nous effrayer. D'un autre côté, Zamti, capable de sacrifier son fils pour sauver celui de son empereur, ne pouvait être qu'un homme respectable et cher à une épouse aussi vertueuse qu'Idamé. Elle avoue qu'autrefois elle a été flattée de l'hommage de Gengis lorsqu'il n'était que Témugin, mais elle n'a eu pour lui qu'un sentiment de préférence qui aujourd'hui ne peut rien coûter à son devoir. Il s'ensuit qu'entre ces trois personnages, l'amour ne saurait faire naître des émotions bien vives, et j'en conclus qu'il eût mieux valu ne pas le faire entrer dans la pièce : l'auteur pouvait s'en passer, en se restreignant en trois actes; mais engagé à en faire cinq, il a suivi un plan qui lui fournissait peu de mouvements pour l'action, et qui en même temps arrêtait ceux de la passion. Il n'avait donc plus qu'une ressource, à la vérité toujours prête pour le grand écrivain, et impossible pour tout autre, la beauté des détails et des sentiments; et ce qu'il en a tiré lui fait d'autant plus d'honneur, qu'il avait alors plus de soixante ans, et que sa verve dramatique, loin de paraître appauvrie ou refroidie, n'a jamais été plus vive ni plus féconde. Elle a soutenu et racheté, autant qu'il était possible, les langueurs de l'action, mais pourtant n'a pu empêcher qu'on ne les sentît. Il n'y en aurait pas eu dans sa première division en trois actes; mais aussi il y aurait prodigué moins de beautés. Lequel de ces deux plans était préférable, ou celui qui, plus resserré, ne laissait désirer rien, ou celui qui, plus étendu, offrait plus à la critique et à l'admiration? Cette question sera différemment décidée selon les différents goûts. Ceux qui ne peuvent pas se résoudre à perdre de beaux vers (et cette faiblesse-là est bien pardonnable) ne pourront savoir mauvais gré à l'auteur d'avoir allongé sa marche, dût-elle paraître quelquefois lente et irrégulière. Le plus grand nombre, moins amoureux de la poésie et plus attaché à l'effet de la scène, pourra souhaiter d'être ému davantage, dût-il avoir moins à admirer. Il peut y avoir un milieu entre ces deux opinions, et c'est peut-être celui-ci : Si l'auteur n'eût fait que cette tragédie, et qu'il eût voulu y donner de son talent la plus grande idée que le sujet pût permettre, je crois qu'il aurait eu raison de la faire telle qu'elle est; rien n'était plus propre à faire connaître de quoi il était capable : mais un homme qui a fait ses preuves, un maître, doit, ce me semble, préférer à tout la perfection de son art, et se mettre au-dessus de l'ambition hasardeuse d'étaler de brillantes ressources qui sont plutôt glorieuses pour lui que suffisantes pour l'ouvrage. On sait gré à un jeune artiste de montrer ce qu'il peut : nous aimons en lui nos espérances. On exige d'un homme consommé qu'il fasse ce qu'il doit : nous attendons de lui des modèles.

C'en est un du moins que le rôle d'Idamé : Voltaire n'en a point fait de plus beau; il est intéressant et noble d'un bout à l'autre, et du plus grand pathétique au second et au troisième acte. Il est sans exemple que le talent tragique ait produit un rôle de cette force dans un poëte sexagénaire; et c'est une des exceptions qui étaient réservées à Voltaire. Idamé est sans contredit la partie la plus intéressante de la tragédie de *l'Orphelin*. Cet intérêt, fondé sur le péril de son fils et sur ses alarmes maternelles, est en effet celui qui domine dans la pièce, quoique intitulée *l'Orphelin de la Chine;* mais c'est principalement dans les premiers actes; et il ne sera que trop facile de faire voir pourquoi il s'affaiblit en-

suite extrêmement, et cesse même tout à fait depuis la fin du troisième acte jusqu'au cinquième, par une suite du plan que j'ai exposé, et par la malheureuse nécessité d'éloigner le dénoûment.

Ce péril du fils d'Idamé ne commence pas avec la pièce, ni même celui de l'Orphelin. L'exposition, divisée en plusieurs scènes, moitié en dialogues, moitié en récits, n'annonce d'abord que la prise de Pékin par les lieutenants de Gengis, les dévastations et les cruautés des Tartares, le massacre de l'empereur et de toute sa famille, enfin toute cette ville immense, capitale de l'empire du Katay, réduite à l'esclavage. Tous ces faits, qui se passent au moment même où commence la pièce, racontés successivement, forment une peinture progressive de cette grande révolution, peinture qui devient encore plus frappante par le contraste des mœurs chinoises et tartares, des vainqueurs et des vaincus, tracés avec un éclat de couleur qui n'ôte rien à la fidélité, et qui couvre les traits négligés que des yeux sévères peuvent apercevoir dans ce tableau aussi neuf qu'imposant. Le lieu de la scène motive les récits qui se succèdent : elle est dans un palais des mandarins, qui fait partie du palais impérial et où le monarque, à l'approche des Tartares, avait renfermé ses gens de loi, ses prêtres avec leurs femmes et leurs enfants. C'est là qu'Idamé, femme du mandarin Zamti, s'entretient avec sa confidente Asséli, et lui apprend que ce fameux Gengis, la terreur de l'Orient, n'est autre que Témugin, un Tartare fugitif qui, banni de son pays, était venu cinq ans auparavant chercher un asile dans cette même ville dont il vient de se rendre maître, et avait osé demander la main d'Idamé. Cette confidence amène ces détails de mœurs où nul poëte n'a été aussi loin que Voltaire, et qu'il enrichit de ces idées philosophiques dont il a fait usage le premier, et qu'il n'a placées nulle part plus heureusement que dans cette pièce. Elles s'y présentaient d'elles-mêmes, puisqu'il s'agit d'un peuple chez qui l'autorité, les lois, la police, sont dans la main des lettrés, d'un peuple dont la sagesse a subjugué ses vainqueurs, quoique nous sachions aujourd'hui que cette sagesse, ces lois, ces lumières, fastueusement exagérées par la mauvaise foi ou la crédulité de nos *philosophes modernes*, n'en sont pas moins médiocres pour être anciennes, et que, si elles ont été adoptées par des Tartares, elles sont encore à une distance immense de l'étonnant degré de civilisation où le christianisme avait conduit l'Europe, surtout depuis trois siècles, comme l'a prouvé Montesquieu, d'accord avec tous les écrivains qui n'ont pas sacrifié leur raison au fanatisme de l'irréligion.

Asséli, au nom de Témugin, témoigne sa surprise:

Quoi ! c'est lui dont les vœux vous furent adressés !
Quoi ! c'est ce fugitif dont l'amour et l'hommage
A vos parents surpris parurent un outrage!
Lui qui traîne après lui tant de rois ses suivants,
Dont le nom seul impose au reste des vivants !

IDAMÉ.

C'est lui-même, Asséli : son superbe courage,
Sa future grandeur, brillaient sur son visage.
Tout semblait, je l'avoue, esclave auprès de lui ;
Et lorsque de la cour il mendiait l'appui,
Inconnu, fugitif, il ne parlait qu'en maître.
Il m'aimait, et mon cœur s'en applaudit peut-être;
Peut-être qu'en secret je tirais vanité
D'adoucir ce lion dans mes fers arrêté,
De plier à nos mœurs cette grandeur sauvage,
D'instruire à nos vertus son féroce courage,
Et de le rendre enfin, grâces à ces liens,
Digne un jour d'être admis parmi nos citoyens.
Il eût servi l'État, qu'il détruit par la guerre;
Un refus a produit les malheurs de la terre.
De nos peuples jaloux tu connais la fierté :
De nos arts, de nos lois l'auguste antiquité;
Une religion de tous temps épurée,
De cent siècles de gloire une suite avérée,
Tout nous interdisait, *dans nos préventions*,
Une indigne alliance avec les nations.
Enfin un autre hymen, un plus saint nœud m'engage;
Le vertueux Zamti mérita mon suffrage.
Qui l'eût cru, dans ces temps de paix et de bonheur,
Qu'un Scythe méprisé serait notre vainqueur?
Voilà ce qui m'alarme et qui me désespère.
J'ai refusé sa main ; je suis épouse et mère :
Il ne pardonne pas, il se vit outrager,
Et l'univers sait trop s'il aime à se venger.
Étrange destinée et revers incroyable!
Est-il possible, ô Dieu, que ce peuple innombrable
Sous le glaive du Scythe expire sans combats,
Comme de vils troupeaux que l'on mène au trépas?

Il n'y a pas un trait qui n'ait de la vérité et qui n'ait un dessein. Les hommes instruits y retrouvent ce que l'histoire et les voyageurs nous ont appris du caractère de ces peuples, qui, ne sortant presque jamais de leur pays, et ne s'écartant point des coutumes de leurs ancêtres, ont toujours craint de s'allier avec les nations étrangères, ont toujours peu communiqué avec elles, et nous rendent encore si difficiles tout accès dans leurs États et tout commerce entre eux et nous. Ce n'est pas là sans doute ce qu'on peut blâmer en eux : la turbulente et ambitieuse activité des Européens peut alarmer un peuple paisible; mais cet effroi même prouve la faiblesse de son gouvernement, et il faut qu'un empire si populeux et si puissant soit bien peu avancé dans la politique et dans les arts protecteurs, puisqu'il est obligé de repousser le commerce pour prévenir les dangers.

Ces vers, *Est-il possible, etc.*, donnent l'idée la plus juste de la différence de force et de courage qu'en tout temps on a remarquée entre les Chinois et leurs voisins les Tartares orientaux, qui les ont assujettis deux fois, et qui occupent encore le trône. Ce que dit Idamé du caractère de grandeur et de fierté naturel à Gengis, avant que la fortune l'eût justifié,

l'élève déjà dans l'esprit du spectateur, et les desseins qu'Idamé avait sur lui en font attendre tout autre chose que la férocité d'un brigand. Il n'y a qu'un hémistiche, peut-être amené par la rime, qui ne soit pas aussi vrai que tout le reste de ce morceau :

Tout nous interdisait, *dans nos préventions*,
Une indigne alliance avec les nations.

Les motifs énoncés dans les vers précédents, et qui fondent les principes qu'elle a reçus en naissant, ne lui permettent pas de les regarder comme des *préventions* : ils doivent être et sont en effet, dans tout le cours de la pièce, sacrés à ses yeux. Ce n'est donc pas elle qui parle ici ; c'est le poëte, mais c'est aussi la seule fois : il n'y a pas une autre faute du même genre. Ce scrupule sur un hémistiche qui manque de vérité peut former un singulier contraste avec l'habitude établie d'entendre tous les jours des pièces où rien n'est si rare (en mettant même la diction à part que des personnages qui parlent comme ils doivent parler ; mais il peut en même temps donner une idée de la difficulté d'écrire une tragédie, puisqu'à chaque vers le poëte doit avoir devant les yeux le personnage, le lieu de la scène, l'époque de l'action, les circonstances, tout ce qui précède et tout ce qui doit suivre, en sorte qu'il n'y ait pas un mot où rien de tout cela soit démenti. Voilà sans doute de quoi épouvanter. Mais il faut qu'on se rassure : il y a un moyen très-facile et très-commun d'aplanir toutes ces difficultés ; c'est de n'en pas connaître une seule, et de n'y songer même pas. C'est le parti qu'on prend depuis longtemps quand on a ce qu'on appelle *du génie*. *Le génie*, comme on sait, dédaigne toutes ces minuties que la raison appelle des convenances ; et si j'étais dans le cas, dont je suis heureusement dispensé jusqu'ici, d'examiner quelques-unes de nos pièces écrites depuis douze ou quinze ans, et de faire voir que le plus souvent, sur mille vers il n'y en a pas vingt que le bon sens voulût conserver, combien de nos nouveaux docteurs se récrieraient que ce sont là des *fautes heureuses*, des *fautes de génie*, puisque enfin ces pièces ont été applaudies, et que quelques-unes même le sont encore en attendant mieux ! Mais aussi Voltaire, aux yeux de ces mêmes juges, *n'a point de génie ;* il n'en a donc point les priviléges, et c'est du moins ce qui autorise mon observation.

Idamé parle, dans cette première scène, de cet enfant des rois qui va bientôt nous occuper ; elle ignore encore le sort de l'empereur et de son épouse.

Hélas ! ce dernier fruit de leur foi conjugale
Ce malheureux enfant à nos soins confié,
Excite encor ma crainte ainsi que ma pitié.
Mon époux au palais porte un pied téméraire :
Une ombre de respect pour son saint ministère
Peut-être adoucira ces vainqueurs forcenés.
On dit que ces brigands, aux meurtres acharnés,
Qui remplissent de sang la terre intimidée,
Ont d'un Dieu cependant conservé quelque idée :
Tant la nature même, en toute nation,
Grava l'Être suprême et la religion !

C'est Voltaire qui a fait ces vers que rien ne l'obligeait à faire, puisqu'il n'était pas *dévot*. Cette espèce de liberté qu'on laisse à Zamti, en faveur du ministère sacré qui l'attache aux autels, devait être motivée, et le sera encore tout à l'heure d'une manière plus positive ; et cela était nécessaire pour justifier les démarches dont il va rendre compte. Il paraît, et Idamé l'interroge en tremblant :

Hélas ! qu'avez-vous vu ?

ZAMTI.

Ce que je tremble à dire :
Le malheur est au comble. Il n'est plus, cet empire :
Sous le glaive étranger j'ai vu tout abattu.
De quoi nous a servi d'adorer la vertu ?
Nous étions vainement, dans une paix profonde,
Et les législateurs et l'exemple du monde.
Vainement par nos lois l'univers fut instruit :
La sagesse n'est rien, la force a tout détruit.
J'ai vu de ces brigands la horde hyperborée,
Par des fleuves de sang se frayant une entrée,
Sur les corps entassés de nos frères mourants,
Portant partout le glaive et les feux dévorants.
Ils pénètrent en foule à la demeure auguste
Où de tous les humains le plus grand, le plus juste,
D'un front majestueux attendait le trépas :
La reine évanouie était entre ses bras.
De leurs nombreux enfants, ceux en qui le courage
Commençait vainement à croître avec leur âge,
Et qui pouvaient mourir les armes à la main,
Étaient déjà tombés sous le fer inhumain.
Il restait près de lui ceux dont la tendre enfance
N'avait que la faiblesse et des pleurs pour défense.
On les voyait encore autour de lui pressés,
Tremblants à ses genoux qu'ils tenaient embrassés.
J'entre par des détours inconnus au vulgaire ;
J'approche, en frémissant, de ce malheureux père.
Je vois ces vils humains, ces monstres des déserts,
A notre auguste maître osant donner des fers,
Traîner dans son palais, d'une main sanguinaire,
Le père, les enfants, et leur mourante mère.

IDAMÉ.

C'est donc là leur destin ! Quel changement, ô cieux !

ZAMTI.

Ce prince infortuné tourne vers moi les yeux ;
Il m'appelle, il me dit, dans la langue sacrée,
Du conquérant tartare et du peuple ignorée :
Conserve au moins le jour au dernier de mes fils.
Jugez si mes serments et mon cœur l'ont promis ;
Jugez de mon devoir quelle est la voix pressante.
J'ai senti ranimer ma force languissante ;
J'ai revolé vers vous : les ravisseurs sanglants
Ont laissé le passage à mes pas chancelants ;
Soit que, dans les fureurs de leur horrible joie,
Au pillage acharnés, occupés de leur proie,
Leur superbe mépris ait détourné les yeux ;
Soit que cet ornement d'un ministre des cieux,
Ce symbole sacré du grand Dieu que j'adore,
A la férocité puisse imposer encore ;
Soit qu'enfin ce grand Dieu, dans ses profonds desseins,
Pour sauver cet enfant qu'il a mis dans mes mains,

Sur leurs yeux *vigilants répandant* un nuage,
Ait égaré leur vue ou suspendu leur rage.

Ces tableaux de désolation semblent mettre en effet sous nos yeux le renversement d'un grand empire, et toutes les horreurs qui accompagnent une invasion de barbares dans un pays policé. Le serment qu'a fait Zamti à son empereur est un lien de plus qui l'attache à cet enfant, le dernier rejeton de tant de rois. La *langue sacrée* dont il est ici question est encore une circonstance prise dans les mœurs : la langue des lettrés n'est point, à la Chine, celle du peuple. Il faut convenir que cet acte produit une illusion complète, et nous transporte au lieu de la scène. Le théâtre nous avait montré cent fois les Grecs et les Romains : c'était pour la première fois qu'on y voyait cette nation de Chinois que tant de singularités rendent intéressante pour notre curiosité, et qui l'est encore plus dans le moment d'une révolution, et placée en contraste avec un peuple de guerriers dont elle est si différente. L'un et l'autre sont peints dans toute la pièce avec une égale vérité et une égale force de pinceau; et pouvait-on ne pas voir avec plaisir ces richesses nouvelles que Voltaire apportait sur la scène?

Étan, mandarin d'un ordre inférieur, vient annoncer la mort du monarque et la destruction de toute la famille impériale. Il ne reste aucun moyen de se dérober au vainqueur : l'enceinte où se passe l'action est investie de tous côtés, et bientôt paraît Octar, l'un des généraux de Gengis-kan.

Esclaves, écoutez; que votre obéissance
Soit l'unique réponse aux ordres de ma voix!
Il reste encore un fils du dernier de vos rois :
C'est vous qui l'élevez : votre soin téméraire
Nourrit un ennemi dont il faut se défaire.
Je vous ordonne, au nom du vainqueur des humains,
De remettre aujourd'hui cet enfant dans mes mains.
Je vais l'attendre, allez, qu'on m'apporte ce gage.
Pour peu que vous tardiez, le sang et le carnage
Vont de mon maître encor signaler le courroux,
Et la destruction commencera par vous.
La nuit vient, le jour fuit; vous, avant qu'il finisse,
Si vous aimez la vie, allez, qu'on obéisse.

On commence à s'apercevoir, dès cette scène, que l'auteur a eu soin de gagner du temps. Ces mots, *je vais l'attendre, allez,* semblent faire entendre que le Tartare va demeurer là jusqu'à ce qu'on lui apporte la victime qu'il demande; et c'est en effet ce qu'il devrait faire. Il ne faut pas beaucoup de temps pour lui remettre cet enfant qui est nourri dans ce même lieu. Pourquoi donc s'éloigne-t-il? Pourquoi donc des soldats ne se font-ils pas conduire par Idamé et Zamti jusqu'à l'endroit où est cet orphelin, qui ne doit pas être difficile à trouver? C'est la conduite que doivent naturellement tenir des guerriers tartares qui ont ordre de faire périr une victime d'État, et dont le premier devoir est de s'en assurer. Il semble au contraire que cet Octar veuille laisser à Idamé et à Zamti le temps et les moyens de le tromper.

Zamti envoie son épouse auprès de l'Orphelin, il reste avec Étan.

Écoute : cet empire est-il cher à tes yeux?
Reconnais-tu ce Dieu de la terre et des cieux,
Ce Dieu que sans mélange annonçaient nos ancêtres,
Méconnu par le bonze, insulté par nos maîtres?

La distinction établie entre la croyance d'un Dieu, qui est la religion des lettrés, et les superstitions des bonzes, qui adoraient l'idole de Fô et la font adorer à la populace séduite, est exactement conforme à la vérité historique. Étan jure à Zamti l'obéissance et le secret, et reçoit de lui l'ordre de livrer au Tartare le propre fils de Zamti au lieu de l'Orphelin. Ce dévouement terrible, qui n'étonnerait pas dans une république telle que Rome ou Sparte, peut étonner d'abord dans un État despotique, et cependant n'est point contraire aux mœurs. Le despotisme, à la Chine, a un caractère particulier; il est pour ainsi dire consacré par l'autorité paternelle qui s'y est jointe; et l'empereur est à la fois le maître et le père de ses sujets. Il est même d'usage de l'appeler de ce dernier nom, que quelquefois la douceur du gouvernement et des mœurs a justifié; et ce qui est beaucoup plus singulier, c'est que l'observation des formes légales se mêle au pouvoir absolu. Enfin, les annales de cet empire offrent peut-être autant d'exemples de l'héroïsme, du zèle et de la fidélité des sujets, que Rome et la Grèce peuvent offrir de traits de républicanisme. C'est ce que l'auteur de *l'Orphelin* a rappelé dans ces vers du quatrième acte :

De nos parents sur nous vous savez le pouvoir.
Du Dieu que nous servons ils sont la vive image;
Nous leur obéissons en tout temps, à tout âge.
Cet empire détruit, qui dut être immortel,
Seigneur, était fondé sur le droit paternel,
Sur la foi de l'hymen, sur l'honneur, la justice,
Le respect des serments, et s'il faut qu'il périsse,
Si le sort l'abandonne à vos heureux forfaits,
L'esprit qui l'anima ne périra jamais.

L'arrivée de Gengis-kan est aussi annoncée dans ces vers du premier acte, qui offrent en même temps les traits les plus caractéristiques sur les mœurs tartares :

On prétend que ce roi des fiers enfants du Nord,
Gengis-kan, que le ciel envoya pour détruire,
Dont les seuls lieutenants oppriment cet empire,
Dans nos murs autrefois inconnu, dédaigné,
Vient, toujours implacable et toujours indigné,
Consommer sa colère et venger son injure.
Sa nation farouche est d'une autre nature
Que les tristes humains qu'enferment nos remparts;
Ils habitent des champs, des tentes et des chars;

Ils se croiraient gênés dans cette ville immense :
De nos arts, de nos lois la beauté les offense.
Ces brigands vont changer en d'éternels déserts
Les murs que si longtemps admira l'univers.

C'est pourtant ce que *ces brigands* ne firent point ; et quoique le poëte ait raison, en faisant parler des Chinois, de leur donner pour les Tartares ce mépris qu'ils ont toujours eu pour toutes les autres nations, il n'est pas moins vrai que ces peuples de la Tartarie orientale, qui, sous Gengis et Tamerlan, conquirent deux fois une grande partie du globe, méritent à beaucoup d'égards d'être distingués de la plupart de ces hordes barbares et destructives qui étaient sorties longtemps auparavant des Palus-Méotides pour écraser l'empire romain. Mais ces considérations, qui peuvent trouver place ailleurs, m'éloigneraient trop de l'ouvrage qui nous occupe, et je reviens à *l'Orphelin*.

C'est au second acte que se trouve la scène la plus pathétique. Les cruels desseins de Zamti contre son propre fils n'ont pu échapper à Idamé, et les Tartares, qui n'en voulaient qu'au sang des rois, n'ont pu résister aux cris d'une mère qui réclamait son enfant. Elle arrive hors d'elle-même, et la première expression de son désespoir est aussi tragique que la situation.

Qu'ai-je vu? Qu'a-t-on fait? Barbare! est-il possible?
L'avez-vous commandé, ce sacrifice horrible?
Non, je ne puis le croire, et le ciel irrité
N'a pas dans votre sein mis tant de cruauté.
Non, vous ne serez point plus dur et plus barbare
Que la loi du vainqueur et le fer du Tartare.
Vous pleurez, malheureux!

ZAMTI.

Ah! pleurez avec moi,
Mais avec moi songez à sauver votre roi.

IDAMÉ.

Que j'immole mon fils!

ZAMTI.

Telle est notre misère :
Vous êtes citoyenne avant que d'être mère.

IDAMÉ.

Quoi! sur toi la nature a si peu de pouvoir

ZAMTI.

Elle n'en a que trop, mais moins que mon devoir,
Et je dois plus au sang de mon malheureux maître
Qu'à cet enfant obscur à qui j'ai donné l'être.

IDAMÉ.

Non, je ne connais point cette horrible vertu.
J'ai vu nos murs en cendre, et ce trône abattu;
J'ai pleuré de nos rois les disgrâces affreuses :
Mais par quelles fureurs encor plus douloureuses
Veux-tu, de ton épouse avançant le trépas,
Livrer le sang d'un fils qu'on ne demande pas?
Ces rois ensevelis, disparus dans la poudre,
Sont-ils pour toi des dieux dont tu craignes la foudre?
A ces dieux impuissants, dans la tombe endormis,
As-tu fait le serment d'assassiner ton fils?
Hélas! grands et petits, et sujets et monarques,
Distingués un moment par de frivoles marques,
Égaux par la nature, égaux par le malheur,
Tout mortel est chargé de sa propre douleur;
Sa peine lui suffit, et dans ce grand naufrage,
Rassembler nos débris, voilà notre partage.
Où serais-je, grand Dieu, si ma crédulité
Eût tombé dans le piége à mes pas présenté!
Auprès du fils des rois si j'étais demeurée,
La victime aux bourreaux allait être livrée;
Je cessais d'être mère, et le même couteau
Sur le corps de mon fils me plongeait au tombeau.
Grâces à mon amour, inquiète, troublée,
A ce fatal berceau l'instinct m'a rappelée :
J'ai vu porter mon fils à nos cruels vainqueurs;
Mes mains l'ont arraché des mains des ravisseurs.
Barbare! ils n'ont point eu ta fermeté cruelle.
J'en ai chargé soudain cette esclave fidèle,
Qui soutient de son lait ses misérables jours,
Ces jours qui périssaient sans moi, sans mon secours.
J'ai conservé le sang du fils et de la mère.
Et, j'ose dire encor, de son malheureux père.

Zamti ne peut s'empêcher de s'écrier :

Quoi? mon fils est vivant,

et ce mouvement de la nature, plus fort en lui que tout son héroïsme, semble donner si pleinement raison à Idamé, que peut-être elle aurait pu le saisir avec plus de force, et s'en faire une arme puissante contre son époux; elle se contente de répondre :

Oui, rends grâces au ciel,
Malgré toi favorable à ton cœur paternel.
Repens-toi.

Il semble que ce cri de joie, qui vient de sortir de l'âme de Zamti, et qui a été sa seule réponse à tous les reproches qu'il vient d'entendre, devait donner plus d'avantage à Idamé; et c'est, je crois, le seul endroit de cette belle scène où le dialogue laisse quelque chose à désirer. Zamti revient bientôt à ses devoirs de sujet et à l'intérêt de ses rois : Idamé reprend avec une véhémence qui soutient la progression de la scène :

De mes rois! Va, te dis-je, ils n'ont rien à prétendre;
Je ne dois point mon sang en tribut à leur cendre.
Va, le nom de sujet n'est pas plus saint pour nous
Que ces noms si sacrés et de père et d'époux.
La nature et l'hymen, voilà les lois premières,
Les devoirs, les liens des nations entières :
Ces lois viennent des dieux; le reste est des humains.
Ne me fais point haïr le sang des souverains.
Oui, sauvons l'orphelin d'un vainqueur homicide;
Mais ne le sauvons point au prix d'un parricide :
Que les jours de mon fils n'achètent point ses jours.
Loin de l'abandonner, je vole à son secours :
Je prends pitié de lui; prends pitié de toi-même,
De ton fils innocent, de sa mère qui t'aime.
Je ne menace plus, je tombe à tes genoux.
O père infortuné! cher et cruel époux,
Pour qui j'ai méprisé, tu t'en souviens peut-être,
Ce mortel qu'aujourd'hui le sort a fait ton maître,
Accorde-moi mon fils, accorde-moi ce sang
Que le plus pur amour a formé dans mon flanc,
Et ne résiste point au cri terrible et tendre
Qu'à tes sens désolés l'amour a fait entendre.

La tragédie n'a jamais été plus éloquente. La comparaison se présente ici naturellement entre cette scène et celle de Clytemnestre avec Agamemnon. Le fond de la situation est le même ; c'est une mère qui défend la vie de son enfant contre un père qui se croit obligé de la sacrifier. Mais la différence des

circonstances et des personnages a dû en mettre beaucoup dans l'exécution. Aussi les deux poëtes ne se sont-ils pas rencontrés une seule fois; le ton général et la marche des deux scènes, les sentiments, les pensées, tout diffère absolument. La cause de Zamti est beaucoup plus favorable que celle d'Agamemnon. Dans celui-ci, l'intérêt de son ambition se mêle trop visiblement à celui des Grecs; et il a fallu l'art infini de Racine pour ménager cette nuance nécessaire, et en sauver tout l'odieux. Le sacrifice de Zamti est pur : il est évident qu'il immole l'amour paternel au serment qu'il a fait à son empereur mourant, et au seul désir de conserver la dernière espérance d'un grand empire. Agamemnon, en exhortant sa fille à mourir pour la patrie, mêle au sentiment d'un père affligé la dignité d'un roi, et d'un roi flatté de commander à tant de rois. Zamti n'a point les consolations de l'orgueil; ses combats sont plus douloureux : il eût été trop cruel de le traiter avec autant de dureté et de violence que Clytemnestre traite son époux; et d'ailleurs Idamé ne ressemble pas plus à Clytemnestre qu'Agamemnon ne ressemble à Zamti. De cette diversité de circonstances essentielles, il s'ensuit qu'entre deux hommes qui savaient leur métier l'une des deux scènes ne pouvait être en rien une imitation de l'autre, et que, dans une situation semblable, ce sont en effet deux productions également originales. L'altière et terrible Clytemnestre n'a pas le moindre ménagement pour son mari; elle l'accable des plus injurieux reproches, des plus amères invectives, et, dès qu'elle a pris la parole, il n'est pas même possible à Agamemnon d'opposer un seul mot à son emportement désespéré, ni d'empêcher qu'elle n'emmène sa fille de force et d'autorité. Idamé, élevée dans des mœurs plus douces, et qui a montré la réserve et la modestie conforme à ces mœurs, Idamé respecte la vertu et la douleur de son époux, même en s'opposant de toute la force d'une mère à un héroïsme qui lui paraît outré et inhumain; elle n'emploie pour sa défense que les droits de la nature. Ceux qui voient toujours comme un défaut dans les tragédies de Voltaire cette espèce de philosophie qui si souvent y est une beauté, ont été jusqu'à blâmer ces beaux vers :

Hélas! grands et petits, etc.

Ils n'ont pas vu que, si ces vers expriment des idées générales, le mérite en est d'autant plus grand, que l'application particulière a ici plus de force; et que rien n'est plus beau que de tirer d'une vérité commune des vers de sentiment et de situation; c'est même une des beautés propres au genre dramatique. Ils n'ont pas fait plus de grâce à ceux-ci,

La nature et l'hymen, etc.

et ils n'ont pas vu que ces vers sont tellement puisés dans la situation, et que ces idées sont tellement inhérentes au sujet, qu'il n'était pas possible de n'en pas faire usage. Ils n'ont pas vu qu'Idamé parle à un sage, à un lettré, à un homme qui lui oppose ses devoirs de sujet et son amour pour ses rois. Et que peut-elle faire de mieux que de lui opposer ses devoirs de mère et son amour pour son fils, et d'attester les droits de la nature contre les sacrifices de la vertu! C'est là vraiment le fond de sa cause; et s'il est des occasions où la patrie doit l'emporter sur tout, ce n'est pas à elle à en convenir. Des vérités générales deviennent donc personnelles dans sa bouche, et le poëte a su leur ôter, par la vivacité des tournures, ce qu'elles ont d'abstrait et de sentencieux. C'est un art singulier et nouveau qui caractérise le talent de Voltaire; c'est un des mérites éminents de cette scène; et si l'on fait attention à cette double force de sentiment et de pensée, toutes deux soutenues et augmentées l'une par l'autre, à cette progression si nécessaire et si heureuse dans le pathétique, à ces mouvements rapides et multipliés, tels que ceux-ci,

Mes mains l'ont arraché des mains des ravisseurs.
Barbare! ils n'ont point eu ta fermeté cruelle,

à ces derniers efforts de la tendresse maternelle et conjugale, qui finit par n'avoir plus que des larmes pour défense quand un long combat a épuisé ses forces,

Je ne menace plus, je tombe à tes genoux,

enfin, à ce trait d'un art merveilleux, à cet endroit où Idamé rappelle à Zamti, comme en passant, qu'autrefois elle l'a préféré à ce même mortel à qui aujourd'hui il veut sacrifier le fruit de leur hymen, peut-être ne trouvera-t-on pas extraordinaire que, sans vouloir comparer une pièce aussi imparfaite que *l'Orphelin* à un ouvrage aussi achevé qu'*Iphigénie*, je trouve cette scène, prise à part, égale à celle de Clytemnestre, pour l'éloquence, l'art et les mouvements. J'avoue que cet éloge est grand : égaler une des plus belles scènes de Racine vaut peut-être une belle tragédie; mais aussi c'est de Voltaire qu'il s'agit; et sans doute celui qui a fait Mérope et Idamé a connu aussi bien l'expression de l'amour maternel que celui qui a fait Andromaque et Clytemnestre.

Ce n'est pas que je prétende que cette scène de *l'Orphelin* produise un intérêt aussi vivement senti que celle d'*Iphigénie*. Non; et cette différence tient à celle du sujet et du plan, à ce principe de l'unité auquel tout est subordonné. Le péril d'Iphigénie fait le sujet de la pièce : c'est à son sort qu'est attaché celui de tous les personnages; elle est sous les

yeux du spectateur. Ici le péril de cet enfant n'est qu'épisodique : on ne l'a point vu, on ne le verra point; et bientôt cet intérêt va s'affaiblir beaucoup en se confondant avec d'autres intérêts qui diminueront le danger. C'est le vice de la fable, irrégulièrement construite, mais cela n'ôte rien de l'admiration particulière que l'on doit à cette scène, qui, dans son genre, est au premier rang, et qui composée a soixante ans, doit paraître une espèce de prodige.

Octar reparaît, et ne s'informe même pas pourquoi l'on a repris cet enfant qu'on avait d'abord livré. Il se contente d'ordonner de nouveau qu'on apporte la victime aux pieds de Gengis-kan qui va venir, et il remet Idamé et Zamti sous la garde de ses soldats. L'entrée de Gengis-kan étale toute la pompe du style oriental.

On a poussé trop loin le droit de ma conquête;
Que le glaive se cache, et que la mort s'arrête;
Je veux que les vaincus respirent désormais.
J'envoyai la terreur, et j'apporte la paix.
La mort du fils des rois suffit à ma vengeance :
Étouffons dans son sang la fatale semence
Des complots éternels et des rébellions
Qu'un fantôme de prince inspire aux nations.
Sa famille est éteinte; il vit, il doit la suivre.

C'était là le moment de demander si ses ordres étaient exécutés; Octar, qui en a été chargé, devait lui en rendre compte : aucun des deux n'en parle. Gengis distribue les commandements et les conquêtes; il s'entretient avec Octar de son élévation présente et de son ancien abaissement; il se rappelle ses prétentions sur Idamé et les refus qu'il a essuyés, de manière à faire voir qu'Idamé a laissé en lui des impressions qui ne se sont point effacées; mais de l'Orphelin, pas un mot. Osman, un autre des généraux de Gengis, supplée du moins à ce silence par le récit qu'il vient faire, récit plein de la plus vive expression,

La victime, seigneur, allait être égorgée,
Une garde autour d'elle était déjà rangée;
Mais un événement que je n'attendais pas
Demande un nouvel ordre et suspend son trépas.
Une femme éperdue, et de larmes baignée,
Arrive, tend les bras à la garde indignée;
Et nous surprenant tous par ces cris forcenés :
Arrêtez, c'est mon fils que vous assassinez!
C'est mon fils; on vous trompe au choix de la victime.
Le désespoir affreux qui parle et qui l'anime,
Ses yeux, son front, sa voix, ses sanglots, ses clameurs,
Sa fureur intrépide au milieu de ses pleurs,
Tout semblait annoncer, par ce grand caractère,
Le cri de la nature et le cœur d'une mère.
Cependant son époux, devant nous appelé,
Non moins éperdu qu'elle, et non moins accablé,
Mais sombre et recueilli dans sa douleur funeste :
De nos rois, a-t-il dit, voilà ce qui nous reste;
Frappez; voilà le sang que vous me demandez.
De larmes en parlant ses yeux sont inondés.
Cette femme à ces mots d'un froid mortel saisie,
Longtemps sans mouvement, sans couleur et sans vie,
Ouvrant enfin ses yeux d'horreurs appesantis,
Dès qu'elle a pu parler, a réclamé son fils.
Le mensonge n'a point des douleurs si sincères;
On ne versa jamais des larmes plus amères
On doute, on examine, et je reviens confus
Demander à vos pieds vos ordres absolus.

Gengis demande quelle est cette femme.

On dit qu'elle est unie
A l'un de ces lettrés que respectait l'Asie;
Qui trop enorgueillis du faste de leurs lois,
Sur leur vain tribunal osaient braver cent rois.
Leur foule est innombrable; ils sont tous dans les chaînes :
Ils connaîtront enfin des lois plus souveraines.
Zamti, c'est là le nom de cet esclave altier
Qui veillait sur l'enfant qu'on doit sacrifier.

Toujours des peintures de mœurs. Cet incident était peut-être assez extraordinaire pour que Gengis fît amener devant lui cette femme et son époux; mais les délais étaient nécessaires au poëte. Gengis commande seulement qu'on les interroge tous les deux; il sort, et sa sortie n'est pas plus motivée que sa venue. En effet, pourquoi vient-il dans cette retraite où il n'y a que des lettrés, des femmes, et des enfants? Il semble que son entrée et l'appareil qui la suit devaient plus naturellement avoir lieu dans le palais impérial. Enfin, toute scène doit avoir un but relatif à l'action, et son entretien avec Octar n'en a aucun. Il commence le troisième acte par demander si l'on a tiré la vérité de la bouche du mandarin et de son épouse. On lui répond que tous deux persistent dans leurs déclarations contradictoires, mais que cette femme désolée demande à se jeter à ses pieds. Il y consent, et, dès qu'il a reconnu Idamé, il ne lui parle plus que d'elle-même. On amène Zamti, et bientôt Idamé est forcée de confesser la vérité : ce morceau est un des plus beaux de la pièce. La fermeté de Zamti ne se dément point; il refuse de découvrir l'asile où il a caché le fils de son roi : on a su, dès le deuxième acte, que c'est dans les tombeaux de ses pères. Il brave le pouvoir, les menaces de Gengis, qui le fait retirer, ainsi qu'Idamé, et dit à celle-ci :

Allez, dis-je, Idamé; si jamais la clémence
Dans mon cœur malgré moi pouvait encore entrer,
Vous sentez quels affronts il faudrait réparer.

Ces vers font déjà pressentir que la pièce va changer d'objet, et que Gengis va jouer un rôle qui paraît un peu au-dessous de lui. Cet amour, qui n'est qu'un ressouvenir de cinq ans, pour une femme qu'il doit voir à une si grande distance, et qui est mariée, est peu digne d'un conquérant tel que Gengis, et ne promet rien d'intéressant. Il va même avoir des inconvénients plus marqués, à mesure que Gengis s'y livrera davantage. Octar lui dit :

Quels ordres donnez-vous
Sur cet enfant des rois qu'on dérobe à nos coups?

GENGIS.

Aucun.

OCTAR.

Vous commandiez que notre vigilance
Aux mains d'Idamé même enlevât son enfance.

GENGIS.

Qu'on attende.

Oh! non : dans une tragédie l'on n'*attend* point sans de bonnes raisons, et où sont-elles? Il faut que tout marche à l'événement. Voltaire le savait mieux que personne, mais il voulait faire cinq actes.

OCTAR.

Voulez-vous de ses rois conserver ce qui reste?

GENGIS.

Je veux qu'Idamé vive; ordonne tout le reste.
Va la trouver.... Mais non, cher Octar, *hâte-toi*
De forcer son époux à fléchir sous ma loi.
C'est peu de cet enfant, c'est peu de son supplice;
Il faut bien qu'il me fasse un plus grand sacrifice.

OCTAR.

Lui?

GENGIS.

Sans doute, oui, lui-même.

OCTAR.

Et quel est votre espoir?

GENGIS.

De dompter Idamé, de l'aimer, de la voir,
D'être aimé de l'ingrate, ou de me venger d'elle,
De la punir.... Tu vois *ma faiblesse nouvelle*.
Emporté malgré moi par de contraires vœux,
Je frémis, et j'ignore encor ce que je veux.

On ne peut guère finir plus faiblement un acte si vivement commencé, un troisième acte, celui où l'action doit être dans la crise la plus forte. Gengis a grand tort de dire qu'il *ignore ce qu'il veut* : c'est le cas de répéter ce que j'ai dit ailleurs, que rien n'est si essentiel, dans la fable dramatique, que de savoir ce qu'on veut, parce que sans cela rien n'avance. Pyrrhus, dans *Andromaque*, sait très-bien ce qu'il veut; tout amoureux qu'il est, il dit formellement,

Allons aux Grecs livrer le fils d'Hector;

et sans cela l'on ne tremblerait point pour la mère et pour le fils. Ici tous les nœuds de l'intrigue sont relâchés au moment où il faudrait les resserrer davantage. Que peut-on craindre désormais pour l'Orphelin, pour le fils d'Idamé, quand Gengis ne veut donner *aucun ordre* contre eux, quand il ne parle que de *sa faiblesse nouvelle*, quand cette faiblesse va l'occuper très-inutilement pendant tout le quatrième acte? Avec le caractère de modération qu'il a montré, et l'amour qui le possède, on est trop sûr qu'il ne fera de mal à personne : plus de terreur, plus de pitié. C'est une autre pièce qui commence; il ne s'agit plus que de savoir ce qui arrivera de cet amour de Gengis, et malheureusement on n'en peut rien espérer, ni rien craindre. Il ne reste que la curiosité qui attend le dénoûment; et, soutenue par la poésie des détails, elle nous porte, quoique avec langueur, jusqu'à ce dénoûment, qui est fort beau.

Dans cet état de stagnation, Gengis s'abandonne seul à ses pensées, ou s'entretient avec un confident. On lui dit encore que ses menaces n'ont produit aucun effet sur Zamti, qui n'est pas plus disposé à lui céder son épouse qu'à livrer l'Orphelin. Un despote violent ou un amant passionné pourrait s'irriter de cette résistance. Gengis n'est ni l'un ni l'autre : sa réponse est d'un conquérant qui a de la grandeur dans l'âme et dans les idées; mais elle est d'un homme qu'il ne fallait pas faire amoureux; il est très-probable que cet amour n'a été imaginé que dans le second plan, et pour remplir les cinq actes.

Non, je ne reviens point encor de ma surprise.
Quels sont donc ces humains que mon bonheur maîtrise?
Quels sont ces sentiments qu'au fond de nos climats,
Nous ignorions encore et ne soupçonnions pas?
A son roi, qui n'est plus, immolant la nature,
L'un voit périr son fils sans crainte et sans murmure;
L'autre pour son époux est prête à s'immoler :
Rien ne peut les fléchir, rien ne les fait trembler.
Que dis-je? Si j'arrête une vue attentive
Sur cette nation désolée et captive,
Malgré moi je l'admire en lui donnant des fers.
Je vois que ses travaux ont instruit l'univers;
Je vois un peuple antique, industrieux, immense;
Ses rois sur la sagesse ont fondé leur puissance,
De leurs voisins soumis heureux législateurs,
Gouvernant sans conquête et régnant par les mœurs.
Le ciel ne nous donna que la force en partage;
Nos arts sont les combats, détruire est notre ouvrage.
Ah! de quoi m'ont servi tant de succès divers?
Quel fruit me revient-il des pleurs de l'univers?
Nous rougissons de sang le char de la victoire :
Peut-être qu'en effet il est une autre gloire.
Mon cœur est en secret jaloux de leurs vertus,
Et, vainqueur, je voudrais égaler les vaincus.

On ne peut guère faire des vers mieux pensés ni mieux écrits, et ils ont de plus le mérite de préparer le dénoûment; mais il est tout aussi certain que celui qui a tant d'admiration pour les vaincus n'est pas fort à redouter pour eux, et que ce même homme qui, en son absence, nous a donné tant d'alarmes pendant les premiers actes, semble n'être venu que pour nous rassurer.

La scène où il propose à Idamé le divorce, autorisé par les lois tartares, et met à ce prix la vie de l'Orphelin et de Zamti, est aussi bien faite qu'elle puisse l'être dans le plan donné. Il lui laisse la liberté de réfléchir sur cette proposition. Zamti vient lui en faire une bien différente : il veut se donner la mort pour laisser sa femme maîtresse d'épouser Gengis-kan. On conçoit bien qu'elle n'accepte ni l'un ni l'autre parti : celui qu'elle prend, c'est de profiter de la liberté qu'on lui laisse, et de la connaissance qu'elle a des routes souterraines pratiquées dans les vastes tombeaux des rois, pour porter l'Orphelin à l'armée des Coréens, dont le camp communique à ces tombeaux, et dont l'approche a été annoncée dans les premiers actes. On apprend, à l'ouverture du

cinquième, que la bataille s'est donnée, et que la victoire a laissé au pouvoir de Gengis-kan les deux enfants, Idamé et Zamti. Ce dernier effort qu'ils ont tenté contre lui a irrité ses ressentiments; il en déploie toute la violence dans une scène avec Idamé, où le vainqueur, menaçant et furieux, fait renaître l'intérêt avec le danger. Il semble prêt à frapper ses trois victimes, si le refus d'Idamé les condamne. Elle se jette à ses pieds et lui demande pour dernière grâce de pouvoir encore une fois consulter son époux et lui parler en liberté : il y consent. La scène des deux époux est tragique.

IDAMÉ.
La mort la plus honteuse est ce qu'on te prépare.
ZAMTI.
Sans doute, et j'attendais les ordres du barbare;
Ils ont tardé longtemps.
IDAMÉ.
Eh bien! écoute-moi :
Ne saurons-nous mourir que par l'ordre d'un roi?
Les taureaux aux autels tombent en sacrifice,
Les criminels tremblants sont traînés au supplice;
Les mortels généreux disposent de leur sort.
Pourquoi des mains d'un maître attendre ici la mort?
L'homme était-il donc né pour tant de dépendance?
De nos voisins altiers imitons la constance :
De la nature humaine ils soutiennent les droits,
Vivent libres chez eux, et meurent à leur choix.
Un affront leur suffit pour sortir de la vie,
Et plus que le néant ils craignent l'infamie :
Le hardi Japonais n'attend pas qu'au cercueil
Un despote insolent le plonge d'un coup d'œil.
Nous avons enseigné ces braves insulaires;
Apprenons d'eux enfin des vertus nécessaires;
Sachons mourir comme eux.
ZAMTI.
Je t'approuve, et je crois
Que le malheur extrême est au-dessus des lois.
J'avais déjà conçu tes desseins magnanimes;
Mais seuls et désarmés, esclaves et victimes,
Courbés sous nos tyrans, nous attendons leurs coups.
IDAMÉ, *en tirant un poignard.*
Tiens, sois libre avec moi; frappe et délivre-nous.
ZAMTI.
Ciel!
IDAMÉ.
Déchire ce sein, ce cœur qu'on déshonore.
J'ai tremblé que ma main, *mal affermie* encore,
Ne portât sur moi-même un coup *mal assuré* :
Enfonce dans ce cœur un bras moins égaré.
Immole avec courage une épouse fidèle;
Tout couvert de son sang, tombe et meurs auprès d'elle.
Qu'à mes derniers moments j'embrasse mon époux;
Que le tyran le voie, et qu'il en soit jaloux.

Ce dernier trait est de la plus grande force.

ZAMTI.
Grâce au ciel, jusqu'au bout ta vertu persévère;
Voilà de ton amour la marque la plus chère.
Digne épouse, reçois mes éternels adieux;
Donne ce glaive, donne, et détourne les yeux.
IDAMÉ, *en lui donnant le poignard.*
Tiens, commence par moi; tu le dois... Tu balances!
ZAMTI.
Je ne puis.
IDAMÉ.
Je le veux.
ZAMTI.
Je frémis.
IDAMÉ.
Tu m'offenses.
Frappe, et tourne sur toi tes bras ensanglantés.
ZAMTI.
Et bien! imite-moi.
IDAMÉ, *lui saisissant le bras,*
Frappe! dis-je....

Gengis paraît tout à coup, et leur arrache le fer que se disputaient leurs mains tremblantes. Il est frappé de ce spectacle; sa grande âme est émue de tant de courage et de tant de vertu. Ils le pressent de prononcer leur arrêt.

Il va l'être, madame, et vous allez l'apprendre.
Vous me rendiez justice, et je vais vous la rendre.
A peine dans ces lieux je crois ce que j'ai vu;
Tous deux je vous admire et vous m'avez vaincu.
Je rougis, sur le trône où m'a mis la victoire,
D'être au-dessous de vous au milieu de ma gloire.
En vain par mes exploits j'ai su me signaler;
Vous m'avez avili : je veux vous égaler.
J'ignorais qu'un mortel pût se dompter lui-même;
Je l'apprends : je vous dois cette gloire suprême :
Jouissez de l'honneur d'avoir pu me changer.
Je viens vous réunir, je viens vous protéger.
Veillez, heureux époux, sur l'innocente vie
De l'enfant de vos rois, que ma main vous confie.
Par le droit des combats j'en pouvais disposer;
Je vous remets ce droit dont j'allais abuser.
Croyez qu'à cet enfant, heureux dans sa misère,
Ainsi qu'à votre fils, je tiendrai lieu de père :
Vous verrez si l'on peut se fier à ma foi.
Je fus un conquérant, vous m'avez fait un roi.
(*A Zamti.*)
Soyez ici des lois l'interprète suprême;
Rendez leur ministère aussi saint que vous-même :
Enseignez la raison, la justice et les mœurs.
Que les peuples vaincus gouvernent les vainqueurs;
Que la sagesse règne et préside au courage;
Triomphez de la force, elle vous doit hommage :
J'en donnerai l'exemple, et votre souverain
Se soumet à vos lois les armes à la main.

Sans doute un poëte philosophe a eu quelque plaisir à tracer cette époque si glorieuse pour la sagesse et la raison, et il l'a peinte avec des traits sublimes. Ce vers,

Triomphez de la force, elle vous doit hommage,

est une bien belle réponse à celui-ci, que disait Zamti au premier acte :

La sagesse n'est rien : la force a tout détruit.

Ce dénoûment, si satisfaisant pour le spectateur, a contribué beaucoup à assurer le succès de cette tragédie, qui est mêlée de grands défauts et de grandes beautés. Quoique fort loin d'être du premier ordre, c'est une de celles de l'auteur où son talent a paru le plus original. Elle est richement semée de tous les brillants de la poésie, quoique au milieu de cette pompe la négligence se laisse voir quelquefois. Beaucoup de détails sont remarquables, non-seulement par leur nouveauté hardie, mais par la difficulté heureusement vaincue; en voici un exemple. Voltaire a eu soin de faire con-

traster partout la férocité guerrière d'Octar avec la générosité de Gengis. Octar n'est point un confident ordinaire : le poëte s'en est servi habilement pour représenter en lui les mœurs tartares, que son plan l'obligeait d'adoucir dans le personnage de Gengis-kan. Il ne pouvait offrir un trait plus fort et plus marqué de ces mœurs guerrières, que l'étonnement où est Octar que son maître puisse faire un moment attention aux refus d'une captive : il ne conçoit seulement pas que Gengis puisse balancer à user des droits de la force. C'est certainement ce que devait dire Octar, et ce qui est, de temps immémorial, conforme aux mœurs de tout l'Orient; mais c'est ce qui était fort périlleux à exprimer dans une tragédie, et devant des spectateurs aussi délicats que les Français; rien n'était plus près du ridicule ou de l'odieux : ces sortes d'épreuves sont la gloire d'un grand écrivain.

Je n'appris qu'à combattre, à marcher sous vos lois.
Mes chars et mes coursiers, mes flèches, mon carquois,
Voilà mes passions et ma seule science;
Des caprices du cœur j'ai peu d'intelligence :
Je connais seulement la victoire et nos mœurs;
Les captives toujours ont suivi leurs vainqueurs.
Cette délicatesse, importune, étrangère,
Dément votre fortune et votre caractère.
Et qu'importe pour vous qu'une esclave de plus
Attende en gémissant vos ordres absolus?

La réponse de Gengis n'était pas moins difficile; elle a fourni à l'auteur des vers de la poésie la plus noble et la plus intéressante.

Qui connaît mieux que moi jusqu'où va ma puissance?
Je puis, je le sais trop, user de violence.
Mais quel bonheur honteux, cruel, empoisonné,
D'assujettir un cœur qui ne s'est point donné,
De ne voir en des yeux dont on sent les atteintes
Qu'un nuage de pleurs, et d'éternelles craintes,
Et de ne posséder, dans sa funeste ardeur,
Qu'une esclave tremblante à qui l'on fait horreur!

C'est certainement la première fois, depuis que le théâtre est épuré, qu'on a discuté de semblables idées dans une tragédie; et ce qui prouve l'art de l'auteur, c'est que la magie de son style les a tellement ennoblies, qu'on n'a pas même fait attention à ce qu'il avait risqué à les employer. En ce genre, le chef-d'œuvre de l'audace poétique est sans doute d'échapper aux yeux du plus grand nombre, comme ces édifices hardis dont la construction est au-dessus des procédés ordinaires : la multitude y passe sans se douter du péril que l'art a vaincu, et l'artiste s'y arrête pour admirer ce que le génie seul a pu oser.

OBSERVATIONS SUR LE STYLE DE L'ORPHELIN.

1. Se peut-il qu'en ce temps de désolation, etc.

En général, il faut être sobre sur ces sortes de mots de cinq syllabes, difficiles à bien placer dans nos vers et particulièrement ceux qui finissent en *ion*. Ils sont très-rares dans Racine; mais surtout ils ne sont pas faits pour le commencement d'une pièce, qui doit toujours être soigné, et prévenir favorablement l'oreille du spectateur.

2. Tandis que leurs sujets *tremblants de murmurer*...

Voilà un exemple de cette règle que j'ai rappelée ailleurs, et qui défend de décliner le participe présent d'un verbe quand il en régit un autre au moyen de la particule *de*. *Tremblant, ante*, est un adjectif verbal qui ne peut régir un verbe. Il fallait donc écrire *tremblant de murmurer*, et non pas *tremblants*. Mais cette faute, devenue aujourd'hui si commune partout, par une suite de l'ignorance presque générale de la langue, ne peut être attribuée ici qu'aux imprimeurs. Voltaire ne pouvait ignorer ni violer gratuitement une règle si essentielle.

3. De nos honteux soldats *les alfanges* errantes,
A genoux, ont jeté leurs armes impuissantes.

Alfange est un vieux mot tiré de l'arabe, qui signifie *épée*. Voltaire, curieux apparemment de faire usage de ce mot étranger, parce qu'il est sonore, l'a détourné de son acception, et l'a employé pour *phalanges, bataillons, etc.* Il valait mieux ne pas s'en servir. Mais il fit entendre pour la première fois, dans cette même pièce, un mot peu usité jusqu'alors, et qui a fait depuis une grande fortune : c'est celui de *hordes*, affecté originairement aux tribus errantes des Tartares. Ce mot était parfaitement à sa place dans *l'Orphelin*, et peut s'appliquer aussi à toute peuplade guerrière ou nomade : on en a fait depuis un abus ridicule en le mettant partout, même dans le langage familier, à la place de *tourbe*, qui serait le mot convenable. C'est ainsi que la multitude ignorante confond et dégrade les expressions réservées pour le style noble, qui en devient tous les jours plus difficile.

Voltaire est aussi le premier (ce me semble) qui ait hasardé de franciser l'adjectif latin *hyperboreus*, et d'en faire le mot *hyperborée* (*la horde hyperborée*), mot très-nombreux, et beaucoup plus commode pour la poésie que celui *d'hyperboréens*, qui était seul en usage (peuples hyperboréens, pays hyperboréens).

4. Les vainqueurs fatigués de nos murs asservis, etc.

Ces quatre vers ne font que répéter prolixement ce que le même personnage vient de dire un peu plus haut dans ces deux beaux vers :

Les vainqueurs ont parlé : l'esclavage en silence
Obéit à leur voix dans cette ville immense.

5. *Consommer sa colère*, et venger son injure.

Consommer sa colère ne se dit pas plus que *consommer sa fureur*, qui a été relevé ailleurs.

6. Sa nation farouche est d'une autre nature
Que les *tristes* humains qu'enferment ces remparts.

Cette épithète est ici à contre-sens. L'acteur qui parle compare ici la civilisation chinoise à la vie sauvage des Tartares, comme le prouve toute la suite de ce morceau. Ce n'est donc pas sous ce rapport que les Chinois peuvent être appelés génériquement de *tristes humains*; et comment accorder cette expression avec ce qui est dit trois vers plus bas?

De nos arts, de nos lois, la beauté les offense (les Tartares).

Des peuples qui peuvent ainsi parler d'eux-mêmes et de leurs vainqueurs ne sont pas de *tristes humains*, quoiqu'ils soient opprimés dans le moment où l'on parle. L'auteur a manqué en cet endroit au juste rapport des idées : c'est le défaut le plus commun dans les mauvais poëtes, et le plus rare dans les bons.

7. Chaque instant fait *éclore* une nouvelle *horreur*.

Une horreur qui *éclôt* me paraît une expression impardonnable.

8. . . . . . Et si, dans mes alarmes,
Le ciel me permettait d'abréger *un destin*
Nécessaire à mon fils, etc.

Un destin ne peut en aucune manière être ici le synonyme d'*une vie*. On dit très-bien *une vie nécessaire à mon fils*; mais jamais une mère ne dira que *son destin est nécessaire à son fils* : cette diction est trop négligée et trop vicieuse.

9. Après *l'atrocité de leur indigne sort*...

On ne peut pas dire l'*atrocité d'un sort*, comme on dirait l'*atrocité d'un traitement, d'un supplice, d'un procédé, etc.* C'est que le mot d'*atrocité* suppose toujours une intention et une action, et le *sort* n'est rien de tout cela. *Indigne* est faible après *atrocité*.

10. J'entends trop cette voix si *fatale* et si chère.

La voix du sang est ici cruelle, elle n'est point *fatale*; et ce mot si souvent vague est répété dans deux pages jusqu'à satiété.

Je tremble malgré moi de son *fatal* retour.
. . . .
Aura-t-on consommé ce *fatal* sacrifice?
. . . .
Présent *fatal* peut-être...
. . . .
On a ravi son fils dans sa *fatale* absence.

Tant de répétitions prouvent la négligence. Mais quelle force de poésie tragique dans la scène suivante!

11. Hélas! la vérité si souvent est cruelle!
On l'aime, et les humains sont malheureux par elle.

Il fallait s'arrêter au premier vers, qui s'échappe de l'âme, et où la maxime est en sentiment. Le second est une réflexion froide, et même fausse. Il n'est pas vrai qu'en général les hommes aiment tant la vérité; et pourtant ce n'est jamais la vérité qui fait le malheur des hommes : c'est l'erreur et l'ignorance.

12. Où *mon front* avili *n'osa lever les yeux*.

On critiqua beaucoup ce vers dans la nouveauté, et, quoique l'auteur se soit obstiné à ne pas le changer, je crois qu'on avait raison. Ce n'est pas qu'il ne soit physiquement vrai que le mouvement des sourcils, qui fait lever les yeux, ne dépende en partie du front : l'idée n'est donc pas fausse, mais l'expression paraît affectée, précisément parce que dans la pensée nous ne séparons guère ce mouvement des yeux de celui du front, et que par conséquent il y a une sorte d'affectation à dire qu'*un front lève les yeux*, tandis que dans le fait c'est le mouvement de l'âme qui fait lever ou baisser à la fois les yeux et le front; et c'est ce mouvement moral que le poëte doit exprimer. Ce détail est un peu long, je le sais; mais il est nécessaire quand il s'agit de démêler la finesse des rapports, qui font qu'une expression est bonne ou mauvaise. Il en résulte cette conséquence essentielle, que le goût n'est pas une chose arbitraire. Quand ce vers fit murmurer le public, peu de personnes auraient pu motiver le murmure. La saine critique et la connaissance de l'art consistent à démontrer ce que les hommes rassemblés ont senti par instinct, et ce que l'ignorance et l'esprit sophistique ne sont que trop portés à nier.

13. Je n'ai pu *de* mon fils consentir *à la* mort.

Inversion dure et forcée, étrangère au génie de notre langue. Observez, comme principe général, que l'inversion, dont le but est de varier notre versification sans dénaturer les procédés du langage, est naturelle au nôtre dans le régime direct et qu'elle y répugne dans le régime indirect, quand il y a concours des deux particules *de* et *à*. Ainsi l'on dira très-bien :

Je n'ai pu de mon fils envisager la mort.

Mais l'on aura tort de dire :

Je n'ai pu *de* mon fils consentir *à la* mort.

Pourquoi? C'est que l'inversion est en quelque sorte double. Non-seulement vous mettez la particule relative *de* avant *la mort*, qui doit la régir; mais vous la mettez avant une autre particule qui doit naturellement la précéder, avant *à*; l'oreille alors est

trop déroutée. En voulez-vous la preuve? C'est que vous diriez sans aucun embarras :

A la mort de mon fils je n'ai pu consentir.

Vous n'avez fait ici que mettre le régime avant le verbe, ce que notre poésie permet; mais dans aucun cas vous ne diriez,

De mon fils à la mort, etc.;

parce que le déplacement des deux particules forme inévitablement une équivoque; ce qui devient sensible, par exemple, dans ce vers de Voltaire :

A peine de la cour j'entrai *dans la carrière*.

Il veut dire : *A peine j'entrai dans la carrière de la cour*. Mais qu'arrive-t-il? C'est qu'il n'eût pas construit sa phrase autrement, s'il eût voulu dire que, *sortant de la cour, il était entré dans la carrière, etc.*; et par le dérangement des deux particules, son vers présente en effet ce dernier sens, suivant les principes de notre construction. Aussi je ne me rappelle pas qu'il y ait dans Racine un seul exemple de cette espèce d'inversion : elle est très-rare dans Boileau; et Voltaire lui-même, qui se permet tout, ne se l'est pas permise souvent.

14. Cruel! *qui m'aurait dit que j'aurais* par vos coups...

Qui m'aurait dit que j'aurais n'est pas exact. *Qui m'aurait dit que je dusse perdre* ou *que je perdrais, etc.* telle est la construction régulière, parce qu'elle doit exprimer un futur conditionnel.

15. . . . . Son âme eut sur la mienne,
Et sur mon caractère, et sur ma volonté,
Un empire plus sûr et plus illimité, etc.

Redondance de mots, phrase prolixe et traînante. On supprime ces vers au théâtre, et l'on y substitue :

Son âme trop longtemps a régné sur la mienne;
Je tremble que mon cœur aujourd'hui s'en souvienne.
Voilà ce qui tantôt, etc.

Cette correction, sans doute de quelque ami de l'auteur, est fort bonne.

16. . . . . Et je ne puis *comprendre*
Dans vos yeux interdits ce que je dois attendre.

Je ne puis comprendre dans vos yeux ce que je dois attendre ne me paraît pas une phrase française.

17. *J'ai pris dans l'horreur même où je suis parvenue*
Une force nouvelle, etc.

Les exemples de cet abus du mot d'*horreur* sont sans nombre dans Voltaire. Quelles phrases que celles-ci : *Prendre une force dans l'horreur*, et *parvenir à une horreur!*

18. *Éteignez* dans mon sang votre *inhumanité*.

On ne peut, en aucun sens, *éteindre l'inhumanité*. On n'*éteint* que ce qui offre des rapports avec l'éclat, le feu, la lumière, etc.

19. . . . Quel *soin* m'abaisse et me *transporte!*

Mauvais assemblage de mots : un *soin* peut *abaisser*, mais il ne *transporte* pas; et ce n'est pas d'un *soin* qu'il s'agit ici.

20. J'ai tremblé que ma main, *mal affermie* encore,
Ne portât sur moi-même un coup *mal assuré*.

Mal affermi, mal assuré, négligence et battologie.

SECTION XIV. — *Tancrède*.

L'aventure d'Ariodant et de Genèvre dans le poëme de l'Arioste, traitée depuis sous une autre forme, dans un roman très-agréable de madame de Fontaine, intitulé *la Comtesse de Savoie*, a fourni à Voltaire le sujet de *Tancrède*. J'entends par le sujet, l'idée principale, l'idée-mère, qui, dans toute espèce de drame, est si décisive pour l'intérêt et le succès. Celle-ci était une des plus heureuses dont le génie dramatique pût s'emparer. C'est un amant qui combat pour sauver l'honneur et la vie de sa maîtresse, en même temps qu'il la croit coupable de la plus odieuse infidélité. C'est là tout ce que Voltaire a pris à l'Arioste; il a d'ailleurs inventé tout le reste : mais cela seul était tout pour le génie. Caractères, fable, développements, tout devient facile pour lui, quand il est sûr du fonds qu'il a dans les mains : rien ne le prouve mieux que *Tancrède*. Je ferai voir que l'auteur, vivement frappé du grand intérêt dont ce sujet était susceptible, a vaincu les plus étonnantes difficultés que jamais un poëte tragique ait eues à combattre; et, ce qui arrive toujours au talent supérieur, il s'est élevé d'autant plus haut, qu'il lui avait fallu, pour prendre son essor, partir de plus loin et surmonter plus d'obstacles.

Un ouvrage de théâtre conçu hardiment est souvent une espèce de proposition à résoudre : voici celle de *Tancrède*. Il faut trouver le moyen de fonder l'intérêt de cinq actes uniquement sur l'amour, et cependant les deux amants ne pourront se voir et se parler qu'un seul moment au quatrième acte, entourés de témoins, et comme étrangers et inconnus l'un à l'autre. Sans cette condition, il n'y a point de pièce; et quoiqu'elle soit toute d'amour, il est de l'essence du sujet que les deux amants ne puissent s'expliquer qu'à la dernière scène. Cette espèce de problème dramatique paraît d'abord insoluble : comment occuper toujours de la passion réciproque de deux personnages sans les faire paraître ensemble? Il n'y a aucun exemple d'une pareille intrigue, parce que, dans quelque situation qu'on les suppose, quel que soit l'objet qui les occupe, ou l'erreur qui les divise,

c'est toujours lorsqu'ils sont en scène l'un avec l'autre que leur amour produit le plus d'effet sur le spectateur; et l'intérêt des scènes où ils sont séparés tient même à celui des scènes où on les a réunis. Il ne suffit pas qu'ils parlent l'un de l'autre; ce qu'on désire le plus c'est de les entendre se parler l'un à l'autre. Ce désir est dans la nature; et de quelque manière que l'amour soit malheureux, ou repoussé, ou combattu, ou jaloux, ou trompé, dans toutes les pièces où il domine, il met souvent en scène les deux personnages qu'il occupe, dans celles même où la vérité n'est reconnue qu'au dénoûment. Dans *Zaïre*, par exemple, Orosmane est très-souvent près de sa maîtresse, et c'est entre eux que l'amour se montre sous toutes les formes possibles. Le grand effet de *Tancrède* est fondé, comme celui de *Zaïre*, sur une fatale méprise : Voltaire, qui avait reconnu combien ce ressort était puissant, ne demandait pas mieux que de l'employer une seconde fois, et la fable de l'Arioste le lui offrait. Mais il est démontré en rigueur que c'était sous les deux conditions que je viens d'exposer, les plus faciles du monde dans un récit épique, les plus onéreuses dans une action théâtrale. Ce ne sont point ici des combinaisons gratuites, imaginées pour relever le mérite d'un auteur : on va voir que c'est le fait tout simple; et je puis d'avance en ajouter un autre qui l'appuie, et que je tiens de Voltaire lui-même; c'est que, dans l'espace de trois ans, il renonça et revint trois fois à *Tancrède*, et ne l'exécuta qu'après l'avoir cru longtemps impraticable.

Quel est le nœud de l'intrigue? N'est-ce pas l'erreur où est Tancrède, qui croit et doit croire que la lettre qu'Aménaïde a écrite pour lui s'adressait à Solamir? Mais quelques trompeuses apparences qui puissent l'abuser, dès qu'Aménaïde pourra lui parler, sa justification est si facile, la vérité a tant de forces par elle-même, et en aura tant dans sa bouche, qu'il sera bientôt convaincu de son innocence; et la pièce est finie. Voilà la première pensée qui a dû se présenter à Voltaire, et qui se présenterait nécessairement à tout poëte tragique un peu instruit de son art. Il faut avouer qu'elle est effrayante. Donner à l'amante des raisons pour ne pas dire la vérité à son amant, était impossible : c'eût été faire *Zaïre* une seconde fois; et de plus ce qui est très-plausible dans la situation de Zaïre, qui ne sait pas qu'Orosmane croit avoir en main la preuve d'une trahison, serait inadmissible dans la situation d'Aménaïde, qui, sachant qu'elle est publiquement accusée, ne doit avoir rien de plus pressé que de se justifier. Quel parti prendre? S'ils se voient, tout est infailliblement éclairci, et, dès que tout s'éclaircit, le dénoûment est tout près, et, ce qu'il y a de pis, un dénoûment sans effet; car qu'est-ce, dans une tragédie, qu'une erreur de jalousie qui ne produit qu'une explication? Il faut donc de toute nécessité faire en sorte qu'ils ne se voient point, ou s'ils se voient un moment, que ce soit sans pouvoir s'entendre ni s'expliquer, et que la jalousie ait eu le temps de faire tout le mal qu'elle peut faire avant que la vérité ait pu se manifester. Une machine entière de cinq actes a été construite pour ce seul dessein : nous allons voir combien il a fallu y faire entrer de ressorts, combien de dextérité, pour les accorder et en soutenir le jeu pendant toute la pièce. C'est, de toutes les tragédies de Voltaire, celle dont la contexture m'a toujours paru le plus artistement travaillée.

D'abord, pour ce qui regarde les moyens de fonder l'erreur de Tancrède, l'Arioste n'a pu lui rien fournir. Ceux du poëte italien conviennent à la nature de son ouvrage : un tragique anglais ou espagnol aurait pu se les approprier sans scrupule; mais nous, chez qui la tragédie est essentiellement noble, nous ne les supporterions que dans une comédie. Si l'on nous présentait un amant qui croit voir sa maîtresse, dans un rendez-vous de nuit, faire monter un homme à son balcon et l'introduire dans sa chambre, tandis que c'est en effet une suivante qui a pris les habits et l'appartement de sa maîtresse, nous renverrions cet *imbroglio* à l'opéra-comique. Je ne m'étonne pas qu'on ait voulu de nos jours réconcilier la sévérité de nos principes avec de si misérables moyens, et y rabaisser la dignité de la tragédie. Comme ils sont aussi faciles que grossiers, ils sont à la portée de tout le monde; et quand on ne s'y rend pas plus difficile, on a bientôt fait une intrigue. Celle de Voltaire a dû coûter un peu plus, et, quoique composée d'un assez grand nombre de faits, tout est noble, clair, et intéressant.

Le combat d'Ariodant pour Genèvre, qui dans l'*Orlando* est une suite des lois de la chevalerie, indiquait à Voltaire un chevalier pour son héros. C'est une obligation qu'il a de plus à l'Arioste, de lui avoir donné l'idée et l'occasion de mettre la chevalerie sur la scène, et c'en est une aussi que nous avons à Voltaire, d'avoir exécuté cette idée avec tant de succès. Il a donc placé son action au commencement du onzième siècle, lorsque les mœurs de la chevalerie étaient en vigueur; il l'a placée à Syracuse, dans une république, dans un des États qui faisaient partie de cette île alors partagée en différentes dominations; et ces diverses puissances ennemies l'une de l'autre, les factions qui les dé-

chiraient, l'opposition de mœurs et de croyance qui les séparait, chacun de ces objets entre pour quelque chose dans les vues qui dirigeaient le plan que je vais exposer.

Argire et Orbassan sont les chefs des deux maisons les plus puissantes de Syracuse, et depuis longtemps rivales. Il y a quelques années que celle d'Orbassan a prévalu : les troubles civils, causés par cette rivalité, ont forcé Argire de s'éloigner pour un temps de sa patrie; et alors il a pris le parti d'envoyer sa femme, avec sa fille Aménaïde, à Byzance, à la cour de l'empereur grec, pour mettre en sûreté ce qu'il avait de plus cher, en attendant des temps meilleurs. La fortune a changé; Argire est rentré dans sa patrie et dans ses biens, dans tous les honneurs du premier rang; il a fait revenir près de lui sa fille, dont la mère était morte à Byzance. Mais affaibli par l'âge, et ne pouvant plus soutenir les fatigues du commandement, dans une ville menacée d'un côté par les empereurs grecs qui en réclamaient la souveraineté, et de l'autre, par les Arabes musulmans qui voulaient joindre Syracuse aux autres possessions qu'ils avaient dans la Sicile, il a consenti à un accord qui semble concilier tous les intérêts, et remplir tous les vœux des citoyens. Il a cédé le commandement à Orbassan, qui est dans la force de l'âge, et en même temps il l'a choisi pour être l'époux d'Aménaïde. La fille d'Argire, lorsqu'elle croissait à la cour de Byzance, dans tout l'éclat de sa jeunesse et de sa beauté, y a fixé les regards de deux guerriers célèbres qui s'y trouvaient en même temps. L'un est Solamir, un chef de ces Arabes qu'on appelait Maures, et qui depuis, commandant leur armée en Sicile, a fait proposer la paix aux Syracusains, en y mettant pour condition qu'on lui donnerait Aménaïde en mariage. L'autre est Tancrède, chevalier d'origine française, et descendant d'un Coucy qui s'était autrefois établi à Syracuse. Les enfants de ce Coucy étaient parvenus à une assez grande élévation pour exciter la jalousie des nationaux, et toute la famille avait été bannie par un décret du sénat. Le jeune Tancrède, à l'exemple de tant de gentilshommes aventuriers qui allaient chercher la fortune partout où leur courage pouvait la leur procurer, s'était attaché au service des empereurs grecs, et s'y était distingué au point qu'ils lui étaient redevables de la conquête du pays que l'on nommait alors Illyrie, aujourd'hui la Dalmatie. Entre ces deux rivaux, le cœur d'Aménaïde s'était décidé pour Tancrède. Sa mère, au lit de mort, avait approuvé leur amour, et reçu le serment qu'ils se faisaient de se donner la foi conjugale. Mais il avait fallu obéir aux ordres d'un père qui rappelait sa fille, et laisser Tancrède à Byzance pour revenir près d'Argire, qui, étant fort loin de soupçonner qu'Aménaïde ait donné son cœur à un banni, croit pouvoir disposer de sa main en faveur d'Orbassan. Tels sont les faits de l'avant-scène : ils sont tous successivement exposés dans le premier acte, et particulièrement dans la première scène, qui a essuyé beaucoup de critiques, parce qu'on n'en a pas saisi le dessein. Cette scène représente un conseil des principaux chevaliers qui composent le sénat de Syracuse; et comme il n'y est question que de porter contre Tancrède un arrêt de proscription, et de renouveler dans toute sa rigueur la loi qui condamne à la mort tout citoyen qui entretiendrait des relations secrètes avec les ennemis de l'État; comme cette ouverture de pièce ne présente point un de ces grands objets de délibération qu'un tel appareil semble annoncer; comme enfin tout ce qui s'y traite dans un dialogue assez long et dans un style assez faible pouvait être dit en fort peu de mots dans une exposition ordinaire, tout le monde s'est récrié sur l'inutilité et la froideur de cette scène d'apparat, ne tient pas ce qu'elle promet. Mais il est permis, dans un premier acte, de songer moins à un effet qu'on peut différer qu'à l'importance des fondements qu'il faut établir; et l'on doit savoir gré à l'auteur de ce conseil, où il a solidement posé les bases principales sur lesquelles il voulait asseoir sa fable. Sans doute il lui était fort aisé de dire en quatre vers que Tancrède était proscrit dans Syracuse pour avoir servi les césars de Byzance; il ne lui en fallait pas plus pour faire mention de la peine de mort décernée contre ceux qui auraient commerce avec les Maures ou avec les Grecs : mais Voltaire connaissait également le théâtre et les spectateurs; il savait qu'il était dangereux de confier à quelques instants d'une attention souvent distraite des notions capitales, qui, servant de motif et d'appui à des scènes décisives et fort éloignées de l'exposition, entraînaient la chute de ces scènes, si un seul des détails de l'exposition échappait à la mémoire du spectateur. Il a voulu y graver ce qu'il était essentiel de retenir, et le mettre d'abord en action, même longuement, afin qu'ensuite on l'eût toujours présent à l'esprit. La solennité d'un conseil commande une attention particulière que n'attire pas toujours le dialogue rapide des scènes d'une autre espèce. L'auteur a donc voulu que l'on fût bien positivement instruit de tout ce qui concerne la proscription de Tancrède et les dispositions du sénat de Syracuse à son égard. Il fait dire à Orbassan :

De quel droit les Français *portant partout leurs pas,*
Se sont-ils établis dans nos riches climats?
De quel droit un Coucy vint-il dans Syracuse,
Des rives de la Seine au bord de l'Aréthuse!

. . . .

Tancrède, un rejeton de ce sang dangereux,
Des murs de Syracuse éloigné dès l'enfance
A servi, nous dit-on, les césars de Byzance.
Il est fier, outragé, sans doute valeureux;
Il doit haïr nos lois; il cherche la vengeance.
Tout Français est à craindre : on voit même en nos jours
Trois simples écuyers, sans bien et sans secours,
Sortis des flancs glacés de l'humide Neustrie,
Aux champs apuliens se faire une patrie,
Et, n'ayant pour tout droit que celui des combats,
Chasser les possesseurs, et fonder des États.
Grecs, Arabes, Français, Germains, tout nous dévore;
Et nos champs malheureux, par leur fécondité,
Appellent l'avarice et la rapacité
Des brigands du midi, du nord et de l'aurore.
Nous devons nous défendre ensemble et nous venger.
J'ai vu plus d'une fois Syracuse trahie :
Maintenons notre loi que rien ne doit changer.
Elle condamne à perdre et l'honneur et la vie
Quiconque entretiendrait avec nos ennemis
Un commerce secret, fatal à son pays.
A l'infidélité l'indulgence encourage :
On ne doit épargner ni le sexe ni l'âge.
Venise ne fonda sa fière autorité
Que sur la défiance et la sévérité.
Imitons sa sagesse en perdant les coupables.

Lorédan, un autre membre du conseil, approuve et motive encore

Cette sévérité
Vengeresse des lois et de la liberté.
Pour détruire l'Espagne il a suffi d'un traître;
Il en fut parmi nous; chaque jour en voit naître.
Mettons un frein terrible à l'infidélité;
Au salut de l'État que toute pitié cède.
Combattons Solamir, et proscrivons Tancrède.
Tancrède, né d'un sang parmi nous détesté,
Est plus à craindre encor pour notre liberté.

Nous voilà donc bien avertis que Tancrède est perdu, s'il reparaît dans une ville où il est regardé comme un ennemi de l'État, et où il vient d'être solennellement proscrit. Il n'en fallait pas moins pour justifier à nos yeux la conduite d'Aménaïde, quand nous la verrons, au quatrième acte, dans le moment où elle se jette aux pieds de son libérateur, ne pas oser le nommer, parce qu'il est environné de ces mêmes chevaliers que nous avons vus prononcer l'arrêt de sa condamnation. De même, quand la lettre d'Aménaïde aura été saisie entre les mains de l'esclave arrêté près du camp de Solamir, nous nous rappellerons le décret rigoureux que nous venons d'entendre contre toute personne convaincue d'une correspondance de cette espèce; et ce vers,

On ne doit épargner ni le sexe ni l'âge,

nous fera comprendre qu'il n'y a point de grâce à espérer pour Aménaïde.

Mais comment l'auteur est-il venu à bout de faire croire que la lettre, qui est en effet pour Tancrède, s'adresse à Solamir? Par un assemblage de circonstances toutes également naturelles et vraisemblables, et préparées aussi dans ce même conseil qui sert à tout. C'est là que Lorédan a dit :

Quelle honte en effet, dans nos jours déplorables,
Que Solamir, un Maure, un chef des musulmans,
Dans la Sicile encore ait tant de partisans!
Que partout dans cette île, et guerrière, et chrétienne,
Que même parmi nous Solamir entretienne
Des sujets corrompus, vendus à ses bienfaits;
Tantôt chez les césars occupé de nous nuire,
Tantôt dans Syracuse ayant su s'introduire,
Nous préparant la guerre et nous offrant la paix,
Et pour nous désunir, soigneux de nous séduire!
Un sexe dangereux, dont les faibles esprits
D'un peuple encor plus faible attirent les hommages,
Toujours des nouveautés et des héros épris,
A ce Maure imposant prodigua ses suffrages.
Combien de citoyens aujourd'hui prévenus
Pour ces arts séduisants que l'Arabe cultive,
Arts trop pernicieux, dont l'éclat les captive,
A nos vrais chevaliers noblement inconnus!

Je n'examine pas encore si tous ces vers sont assez élégamment tournés, s'ils ne ressemblent pas à de la prose. Il suffit pour le moment qu'ils nous apprennent que l'arabe Solamir a beaucoup de partisans, jusque dans Syracuse; qu'il s'est même introduit dans cette ville lorsqu'il y négociait la paix; que par conséquent Aménaïde a pu le voir; que les arts et la galanterie des Arabes plaisent d'autant plus aux femmes de la Sicile, qu'ils contrastent davantage avec la grossièreté des mœurs et l'ignorance altière dont les chevaliers chrétiens font parade; et si nous voyons Aménaïde éprise de Tancrède, nous le concevrons d'autant mieux, que ce chevalier élevé à Byzance a dû prendre des mœurs et des habitudes toutes différentes dans une cour alors la plus polie de l'Europe. Ainsi toutes les notions que l'on nous donne concourent à motiver les faits, les passions, les erreurs que la pièce doit mettre sous nos yeux.

L'amour a bientôt ramené Tancrède à la suite d'Aménaïde : il est revenu secrètement en Sicile; un esclave d'Aménaïde a vu son amant dans Messine; et c'est dans le moment où elle est le plus occupée de l'espérance et des moyens de revoir ce qu'elle aime que son père lui ordonne d'épouser Orbassan. Le caractère de fermeté et d'énergie que le poëte lui a donné était nécessaire à son plan, et il a su y adapter les circonstances qui devaient ajouter à la vraisemblance de ce caractère et de la conduite qui en est l'effet. La cour des empereurs grecs a dû accoutumer Aménaïde à des mœurs moins sévères et moins dures que celles de Syracuse; elle-même dit à son père, en s'excusant de sa résistance à ses ordres :

Je sais que dans les cours mon sexe plus flatté
Dans votre république a moins de liberté.
A Byzance on le sert : ici la loi plus dure
Veut de l'obéissance et défend le murmure.

En arrivant dans sa patrie, elle a trouvé les grands soulevés contre ce même Tancrède qui est le premier choix de son cœur; elle est indignée des violences et des injustices où l'on se porte contre un héros dont ailleurs elle a vu les exploits couronnés : la gloire de Tancrède lui en devient plus chère, et l'envie qui le poursuit lui en paraît plus odieuse. Ces sentiments sont non-seulement naturels, ils ont même une noblesse intéressante qui excuse suffisamment la résistance qu'Aménaïde oppose à son père, mais avec tous les ménagements respectueux qui sont dus à l'autorité paternelle. Il lui est permis de conserver de l'éloignement pour les anciens ennemis de sa famille, pour cet Orbassan qui fut longtemps l'oppresseur d'Argire; il lui est permis d'attester, même en gardant son secret, que Tancrède, qu'elle a vu à Byzance, a pour Argire des sentiments bien différents : ainsi toutes les bienséances sont observées. Elle demande au moins un délai; elle l'obtient : elle en profite pour écrire à Tancrède et l'appeler à son secours; mais elle a soin de ne pas mettre son nom sur la lettre, et cette précaution est dictée par les circonstances; de plus, un nom est inutile dans une lettre portée par un homme de confiance, par ce même esclave de qui elle a su que Tancrède était à Messine.

Pour y aller, il fallait passer près du camp de Solamir, qui est dans le voisinage de Syracuse : c'est là que l'esclave est arrêté par des soldats syracusains. Ce serviteur, fidèle autant que brave, sentant toute l'importance du message dont il est chargé, et qui peut perdre sa maîtresse, se défend en désespéré. Il est tué; on saisit la lettre; on y trouve ces mots :

> Puissiez-vous, reconnu, chéri dans Syracuse,
> Régner dans nos États ainsi que dans mon cœur!

Personne ne sait que Tancrède est en Sicile; l'amour de Solamir pour Aménaïde a éclaté; il a demandé sa main; c'est près de son camp que l'esclave a été arrêté. Combien de raisons pour croire que la lettre ne peut s'adresser qu'à lui! Tous ces indices sont frappants, sont rassemblés et fondés avec beaucoup d'adresse; et les indices qui, dans la jurisprudence des tribunaux, ont quelquefois conduit à la mort des innocents dont la condamnation ne fut du moins qu'une erreur funeste, n'ont pas toujours eu autant de vraisemblance.

Dans les premières représentations, conformes à la pièce imprimée qui avait paru auparavant, Argire laissait condamner sa fille sans même l'interroger ni l'entendre. Cette précipitation contre nature n'était pas excusable; elle excita de longs murmures. L'auteur, averti par ses amis, sentit cette faute, et la corrigea très-heureusement. La scène substituée est tout ce qu'elle doit être, et le dialogue en est excellent. Aménaïde reconnaît et avoue sa lettre; sa sentence de mort est bientôt rendue : le malheureux Argire ne peut s'opposer à la loi de l'État : il ne peut que gémir, et il gémit d'autant plus, qu'Aménaïde ne lui a témoigné aucun repentir. Quand il lui a dit,

> . . . . . . Qu'as-tu fait?...

elle a répondu,

> . Mon devoir.
> Aviez-vous fait le vôtre?

Tous les chevaliers partagent la douleur et l'indignation de ce père infortuné. L'un d'eux s'écrie :

> . . . . Quel est le chevalier
> Qui daignera jamais, suivant l'antique usage,
> Pour ce coupable objet signaler son courage,
> Et hasarder sa gloire à le justifier?

Ils s'éloignent tous; et, au moment où l'on conduit Aménaïde en prison, Orbassan fait retirer ses soldats, et lui propose d'être son défenseur. Il veut oublier ou ignorer tout, pourvu qu'elle consente à lui faire le serment de l'aimer et de lui être fidèle.

> Prononcez : mon cœur s'ouvre, et mon bras est armé.
> Je puis mourir pour vous; mais je dois être aimé.

Je n'ai jamais remarqué que cette scène fît un mauvais effet au théâtre. La proposition d'Orbassan est conforme au caractère qu'il a montré, qui est noble, quoique dur; et la réponse d'Aménaïde est d'une franchise généreuse. Après lui avoir exprimé toute sa reconnaissance, elle lui dit :

> Je ne vous trahis point; je n'avais rien promis.
> Mon âme envers la vôtre est assez criminelle :
> Sachez qu'elle est ingrate, et non pas infidèle.
> Je ne peux vous aimer; je ne peux à ce prix
> Accepter un combat pour ma cause entrepris.
> . . . .
> Je ne veux (pardonnez à ce triste langage)
> De vous pour mon époux ni pour mon chevalier.

Si ce langage est *triste* pour Orbassan, nous en savons gré à celle qui le tient : elle acquiert de nouveaux droits sur nous par son courage et par l'élévation de ses sentiments, quand elle aime mieux mourir pour Tancrède que de vivre pour Orbassan. Sous ce point de vue, la scène ne mérite que des éloges; mais la démarche d'Orbassan est-elle bien motivée? est-elle conséquente? est-elle assez analogue au dessein général de la pièce? C'est une opinion que je vais énoncer, et non pas un jugement : je n'affirme point que cette scène soit un défaut; je vais dire seulement pourquoi j'eusse mieux aimé qu'Orbassan ne fît point cette proposition.

D'abord ce ne peut pas être l'amour qui l'y engage; il a déclaré à peu près qu'il n'en avait point pour Aménaïde : il regarde l'amour comme une faiblesse

qui est au-dessous d'un guerrier. Il a dit au vieil Argire :

Ce cœur, que la patrie appelle aux champs de Mars,
Ne sait point soupirer au milieu des hasards.
Mon hymen a pour but l'honneur de vous complaire,
Notre union naissante à tous deux nécessaire,
La splendeur de l'État, votre intérêt, le mien.
Devant de tels objets l'amour a peu de charmes.

Argire lui a même reproché, et avec raison, cet excès de sévérité, fait pour déplaire à une jeune personne :

J'estime en un soldat cette mâle fierté;
Mais la franchise plait, et non l'austérité.
J'espère que bientôt ma chère Aménaïde
Pourra fléchir en vous ce courage rigide.
C'est peu d'être un guerrier : la modeste douceur
Donne un prix aux vertus, et sied à la valeur.
Vous sentez que ma fille, au sortir de l'enfance,
Dans nos temps orageux de trouble et de malheur,
Par sa mère élevée à la cour de Byzance,
Pourrait s'effaroucher de ce sévère accueil,
Qui tient de la rudesse et ressemble à l'orgueil.
Pardonnez aux avis d'un vieillard et d'un père.

Le poëte a très-bien fait d'établir ce contraste entre Orbassan et Tancrède; et ce contraste, qui est tout à l'avantage du dernier, est exprimé ici avec des nuances qui ont autant d'intérêt que de délicatesse. Mais, si ce n'est pas l'amour qui arme le bras d'Orbassan en faveur d'une femme qui doit être à ses yeux si évidemment coupable, pourquoi ne veut-il combattre qu'avec la promesse d'être aimé? Pourquoi même énonce-t-il cette prétention peu conforme à la fierté dont il se pique, et qui doit paraître un peu étrange après la lettre d'Aménaïde? Dira-t-on qu'Orbassan était amoureux sans en vouloir convenir? Quelques vers sembleraient l'indiquer :

Je vous donnais ma main, je vous avais choisie;
Peut-être l'amour même avait dicté ce choix.
Je ne sais si mon cœur s'en souviendrait encore,
Ou s'il est indigné d'avoir connu ses lois;
Mais il ne peut souffrir ce qui le déshonore.
Je ne veux point penser qu'Orbassan soit trahi
Pour un chef étranger, pour un chef ennemi,
Pour un de ces tyrans que notre culte abhorre :
Ce crime est trop indigne, il est trop inouï;
Et pour vous, pour l'État, et surtout pour ma gloire,
Je veux fermer les yeux, et prétends ne rien croire.
Syracuse aujourd'hui voit en moi votre époux :
Ce titre me suffit, je me respecte en vous.

Cette dernière raison paraît au moins la plus forte; c'est celle qui est décisive pour lui. Mais alors quelque sentiment que lui montre Aménaïde, il doit combattre, non pas pour elle, mais pour son propre honneur qu'il croit compromis. Pourquoi donc l'abandonne-t-il à sa destinée dès qu'elle a répondu qu'elle ne pouvait l'aimer? Elle a beau lui dire qu'elle ne veut point de lui pour son chevalier, il doit s'intéresser en dépit d'elle à l'honneur d'une femme qui devait être son épouse. Enfin (et cette dernière considération me paraît la plus importante), Orbassan doit périr au quatrième acte : il n'était pas nécessaire de le rendre odieux, je l'avoue; mais pourquoi lui prêter inutilement un dessein généreux et une action qui ressemble un peu à celle de Tancrède? Ne valait-il pas mieux que cet exemple de magnanimité fût unique dans la pièce, et réservé pour celui qui en est le héros? C'est une question que je propose aux amateurs éclairés, et le seul scrupule que m'ait laissé le plan de cette tragédie, d'ailleurs si bien conçu dans toutes ses parties.

Peut-être l'auteur n'a-t-il imaginé cette scène que pour remplir son second acte; mais je ne pense pas qu'il en eût besoin. Il avait assez de la condamnation d'Aménaïde, et ces deux premiers actes paraissent toujours un peu longs, parce qu'on attend impatiemment Tancrède. Certainement la marche de la pièce serait beaucoup plus vive, s'il avait pu ouvrir le second acte; mais au moins l'auteur a su nous en occuper sans cesse par les beaux mouvements de passion dont il a rempli le rôle d'Aménaïde dès le premier acte :

On dépouille Tancrède, on l'exile, on l'outrage!
C'est le sort d'un héros d'être persécuté;
Je sens que c'est le mien de l'aimer davantage.

Elle apprend à Fanie que Tancrède est dans Messine.

FANIE.
Est-il vrai? Justes cieux!
Et cet indigne hymen est formé sous ses yeux!
AMÉNAÏDE.
Il ne le sera pas.... Non, Fanie; et peut-être
Mes oppresseurs et moi nous n'aurons plus qu'un maître.
Viens.... Je t'apprendrai tout.... Mais il faut tout oser;
Le joug est trop honteux, ma main doit le briser.
La persécution enhardit ma faiblesse.
Le trahir est un crime, obéir est bassesse.
S'il vient, c'est pour moi seule, et je l'ai mérité;
Et moi, timide esclave, à son tyran promise,
Victime malheureuse indignement soumise,
Je mettrais mon devoir dans l'infidélité!
Non : l'amour à mon sexe inspire le courage.
C'est à moi de hâter ce fortuné retour;
Et s'il est des dangers que ma crainte envisage,
Ces dangers me sont chers, ils naissent de l'amour.

Au second acte, quand la lettre est partie, elle montre autant de confiance que Fanie veut lui inspirer d'alarmes.

Le ciel jusqu'à présent semble veiller sur moi :
Il ramène Tancrède, et tu veux que je tremble!
FANIE.
Hélas! qu'en d'autres lieux sa bonté vous rassemble.
Le haine et l'intérêt s'arment trop contre lui :
Tout son parti se tait; qui sera son appui?
AMÉNAÏDE.
Sa gloire. Qu'il se montre, il deviendra le maître.
Un héros qu'on opprime attendrit tous les cœurs :
Il les anime tous quand il vient à paraître.
FANIE.
Son rival est à craindre.

AMÉNAÏDE.

Ah! combats ces terreurs,
Et ne m'en donne point. Souviens-toi que ma mère
Nous unit l'un et l'autre à ses derniers moments;
Que Tancrède est à moi; qu'aucune loi contraire
Ne peut rien sur nos vœux et sur nos sentiments.
Hélas! nous regrettions cette île si funeste;
Dans le sein de la gloire et des murs des césars,
Vers ces champs trop aimés, qu'aujourd'hui je déteste,
Nous tournions tristement nos avides regards.
J'étais loin de penser que le sort qui m'obsède
Me gardât pour époux l'oppresseur de Tancrède,
Et que j'aurais pour dot l'exécrable présent
Des biens qu'un ravisseur enlève à mon amant.
Il faut l'instruire au moins d'une telle injustice :
Qu'il apprenne de moi sa perte et mon supplice;
Qu'il hâte son retour, et défende ses droits.
Pour venger un héros je fais ce que je dois :
Ah! si je le pouvais, j'en ferais davantage.
J'aime, je crains un père, et respecte son âge;
Mais je voudrais armer nos peuples soulevés
Contre cet Orbassan qui nous a captivés.
D'un brave chevalier sa conduite est indigne :
Intéressé, cruel, il prétend à l'honneur!
Il croit d'un peuple libre être le protecteur!
Il ordonne ma honte, et mon père la signe!
Et je dois la subir, et je dois me livrer
Au maître impérieux qui pense m'honorer!
Hélas! dans Syracuse on hait la tyrannie :
Mais la plus exécrable, et la plus impunie,
Est celle qui commande et la haine et l'amour,
Et qui veut nous forcer de changer en un jour.
Le sort en est jeté.

FANIE.

Vous aviez paru craindre.

AMÉNAÏDE.

Je ne crains plus.

FANIE.

On dit qu'un arrêt redouté
Contre Tancrède même est aujourd'hui porté;
Il y va de la vie à qui le veut enfreindre.

AMÉNAÏDE.

Je le sais, mon esprit en fut épouvanté;
Mais l'amour est bien faible alors qu'il est timide.
J'adore, tu le sais, un héros intrépide :
Comme lui je dois l'être.

FANIE.

Une loi de rigueur,
Contre vous, après tout, serait-elle écoutée?
Pour effrayer le peuple elle paraît dictée.

AMÉNAÏDE.

Elle attaque Tancrède; elle me fait horreur.
Que cette loi jalouse est digne de nos maîtres!
Ce n'était point ainsi que ses braves ancêtres,
Ces généreux Français, ces illustres vainqueurs,
Subjuguaient l'Italie, et conquéraient des cœurs.
On aimait leur franchise, on redoutait leurs armes;
Les soupçons n'entraient point dans leurs esprits altiers;
L'honneur avait uni tous ces grands chevaliers;
Chez les seuls ennemis ils portaient les alarmes;
Et le peuple, amoureux de leur autorité,
Combattait pour leur gloire et pour sa liberté :
Ils abaissaient les Grecs, ils triomphaient du Maure.
Aujourd'hui je ne vois qu'un sénat ombrageux,
Toujours en défiance et toujours orageux,
Qui lui-même se craint, et que le peuple abhorre.
Je ne sais si mon cœur est trop plein de ses feux,
Trop de prévention peut-être me possède;
Mais je ne puis souffrir ce qui n'est pas Tancrède.

Cet enthousiasme se communique au spectateur, et Tancrède a déjà pour lui le double intérêt de la persécution qu'il éprouve, et de l'amour qu'il inspire à une âme aussi tendre, aussi fière que celle d'Aménaïde.

Il paraît enfin, et la chevalerie semble entrer avec lui sur le théâtre, dont l'appareil réveille en nous toutes les idées que notre imagination attache à ces mœurs à la fois galantes et guerrières, si propres à la poésie, et que celle de Voltaire a rendues si brillantes et si théâtrales.

Vous, qu'on suspende ici mes chiffres effacés;
Aux fureurs des partis qu'ils ne soient plus en butte.
Que mes armes sans faste, emblème des douleurs,
Telles que je les porte au milieu des batailles,
Ce simple bouclier, ce casque sans couleurs,
Soient attachés sans pompe à ces tristes murailles.
Conservez ma devise, elle est chère à mon cœur;
Elle a dans mes combats soutenu ma vaillance;
Elle a conduit mes pas et fait mon espérance;
Les mots en sont sacrés : c'est *l'amour et l'honneur.*

Ce coloris pur et vrai produit plus d'illusion que les armures et les devises que la décoration représente.

C'est un des anciens serviteurs de sa famille, un brave soldat qui l'a reçu dans un fort voisin de la ville, où il a son poste, et qui l'amène sur la place d'armes où les chevaliers ont coutume de se rassembler. Tancrède vient se présenter comme un guerrier qui, sans se faire connaître, veut combattre avec eux contre les Musulmans. Aldamon (c'est le nom de ce soldat qui a servi en Orient sous Tancrède) n'est pas encore instruit de tout ce qui vient de se passer dans Syracuse, et cette ignorance, que le poste où il était rend suffisamment probable, était nécessaire pour graduer les atteintes cruelles que Tancrède va recevoir. Aménaïde l'occupe tout entier; c'est pour elle qu'il a tout quitté. Il envoie Aldamon au palais d'Argire, pour chercher les moyens de se procurer une entrevue avec Aménaïde; il est plein d'amour et d'espérance. Le retour d'Aldamon, et les affreuses nouvelles qu'il apporte, produisent une révolution terrible, aussi imprévue pour lui qu'attendue par le spectateur. Chaque mot est un coup de poignard, et l'art du poëte a tellement disposé tout ce qui précède, que les douleurs entrent successivement dans l'âme du héros, à mesure qu'il arrache de la bouche d'Aldamon des détails qui lui coûtent à raconter, et qui accroissent par degrés l'horreur de la situation de Tancrède. Le poëte a été encore plus loin, et a trouvé le moyen de la suspendre et de donner à Tancrède un moment d'espérance pour le livrer ensuite au dernier excès du désespoir. Il a pris ce moyen, non-seulement dans l'amour, qui cherche toujours à se flatter, mais dans l'âme franche et loyale de Tancrède, dans l'entière confiance qu'il doit avoir aux vertus et à la fidélité d'Aménaïde. Ainsi, quoi que lui dise Aldamon de cette funeste

aventure qui n'est que trop publique, Tancrède ne peut se résoudre à le croire, et répond par ces vers que Voltaire n'a pas faits sans quelque retour sur lui-même :

Écoute, je connais l'envie et l'imposture.
Eh! quel cœur généreux échappe à leur injure?
Proscrit dès mon berceau, nourri dans le malheur,
Moi toujours éprouvé, moi qui suis mon ouvrage,
Qui d'États en États ai porté mon courage :
Qui partout de l'envie ai senti la fureur,
Depuis que je suis né, j'ai vu la calomnie
Exhaler les venins de sa bouche impunie,
Chez les républicains, comme à la cour des rois.
Argire fut longtemps accusé par sa voix;
Il souffrit comme moi. Cher ami, je m'abuse,
Ou ce monstre odieux règne dans Syracuse.
Ses serpents sont nourris de ces mortels poisons
Que dans les cœurs trompés jettent les factions.
De l'esprit de parti je sais quelle est la rage;
L'auguste Aménaïde en éprouve l'outrage.
Entrons : je veux la voir, l'entendre et m'éclairer.

Alors Aldamon est obligé d'achever, et de lui apprendre qu'elle est dans les fers, et va être traînée au supplice. Au supplice! Quel mot et quelle idée pour un amant! Il s'écrie :

. . . . . . Crois-moi, ce sacrifice,
Cet horrible attentat ne s'achèvera pas.

Mais il voit paraître un vieillard qui sort d'un temple : c'est Argire; et c'est ici que Tancrède va recevoir le dernier coup, celui auquel il ne résistera pas. Il aborde Argire, et en quels termes! Quelle intéressante réunion de toutes les bienséances dans un moment si douloureux! Il s'agit de demander à ce malheureux père, à cet Argire lui-même, s'il est vrai que sa fille ait mérité la mort :

Noble Argire, excusez un de ces chevaliers
Qui, contre le croissant déployant leur bannière,
Dans de si saints combats vont chercher des lauriers.
Vous voyez le moins grand de ces dignes guerriers.
Je venais.... Pardonnez, dans l'état ou vous êtes,
Si je mêle à vos pleurs mes larmes indiscrètes.

ARGIRE.

Ah! vous êtes le seul qui m'osiez consoler;
Tout le reste me fuit, ou cherche à m'accabler.
Vous-même, pardonnez à mon désordre extrême...
A qui parlé-je? hélas!

TANCRÈDE.

Je suis un étranger,
Plein de respect pour vous, touché comme vous-même,
Honteux et frémissant de vous interroger;
Malheureux comme vous.... Ah! par pitié... de grâce,
Une seconde fois excusez tant d'audace :
Est-il vrai?... Votre fille!... Est-il possible?...

Cette manière d'interroger est parfaite : Tancrède ne doit pas avoir la force d'en dire davantage.

Hélas!
Il est trop vrai : bientôt on la mène au trépas.

TANCRÈDE.

Elle est coupable?

ARGIRE.

Elle est la honte de son père.

TANCRÈDE.

Votre fille!.... Seigneur, nourri loin de ces lieux,
Je pensais, sur le bruit de son nom glorieux,
Que, si la vertu même habitait sur la terre,
Le cœur d'Aménaïde était son sanctuaire.
Elle est coupable?

S'il pouvait rester quelque doute quand un père, dans la plus profonde désolation, reconnaît que sa fille est justement condamnée, ce qu'il ajoute est un dernier complément de preuve qui, d'après les mœurs de ce temps, est peut-être plus fort que tout le reste.

. . . Nul chevalier ne cherche à la défendre :
Ils ont en gémissant signé l'arrêt mortel,
Et, malgré notre usage antique et solennel,
Si vanté dans l'Europe et si cher au courage,
De défendre en champ clos le sexe qu'on outrage,
Celle qui fut ma fille à mes yeux va périr,
Sans trouver un guerrier qui l'ose secourir.
Ma douleur s'en accroit, ma honte s'en augmente;
Tout frémit, tout se tait, aucun ne se présente.

J'étais à la première représentation de *Tancrède*, il y a bien des années, et j'étais bien jeune : je n'ai jamais oublié le prodigieux effet que produisit dans toute l'assemblée le moment où l'acteur unique, qui ne jouait pas Tancrède, mais qui l'était, sortant de son accablement à ces derniers mots, *aucun ne se présente*, comme saisi d'un transport involontaire, serrant dans ses mains les mains tremblantes d'Argire, d'une voix animée par l'amour et altérée par la rage, fit entendre ce vers, ce cri sublime, l'un des plus beaux que jamais on ait entendus sur la scène :

Il s'en présentera : gardez-vous d'en douter.

Rien ne peut se comparer au transport que ce vers excita. Ce n'était pas un applaudissement ordinaire, encore moins de ces *bravo* de commande qu'on obtient aujourd'hui à si bon marché, et qui ne signifient pas plus qu'ils ne coûtent; ce n'était pas non plus un enthousiasme de convention ou de complaisance pour l'ouvrage d'un grand homme : la pièce avait été jusque-là sévèrement jugée. Mais, à ce vers, un cri universel s'éleva de tous les coins de la salle; il semblait que ce fût là le mot qu'on attendait, et qu'il fût sorti en même temps de l'âme de tous les spectateurs comme de celle de Tancrède. Et en effet, si l'on y prend garde, trois actes ont tellement préparé ce vers, l'ont rendu tellement nécessaire, qu'à l'instant où on le prononce, tout le monde croit l'avoir fait. C'est le plus grand éloge des vers qui sont vraiment de situation. Les acclamations prolongées laissèrent à l'acteur le temps de se reposer; elles recommencèrent quand il eut repris :

Il s'en présentera, non pas pour votre fille,
Elle est loin d'y prétendre et de le mériter,
Mais pour l'honneur sacré de sa noble famille,
Pour vous, pour votre gloire, et pour votre vertu.

On s'aperçut que cette restriction accordée au ressentiment de la fierté humiliée qui voulait désavouer l'amour en était encore un nouvel aveu, et que Tancrède, quoi qu'il en dise, ne va combattre que pour Aménaïde. Il fallait, pour achever ce grand tableau dramatique, qu'elle parût elle-même chargée de chaînes, et marchant au supplice. Et Tancrède est là. Elle ne le voit pas encore; elle est loin même de pouvoir penser qu'il soit témoin de cet horrible spectacle. Les paroles qu'elle adresse à ses juges, aux citoyens, à son père, semblent annoncer qu'avant de mourir elle va révéler du moins une partie de la vérité, et repousser loin d'elle l'injurieux soupçon d'une intelligence avec Solamir. Mais tout à coup elle aperçoit Tancrède à côté de son père, et tombe évanouie: ce saisissement n'est point arrangé pour le besoin du poëte; il est commandé par la nature. Ellé n'a que le temps de dire d'une voix faible et étouffée: *Est-ce lui? Je me meurs.* Tancrède, prévenu comme il doit l'être, se persuade qu'elle n'a pu résister à la confusion que doit lui inspirer la vue subite d'un homme envers qui elle est si coupable. Il se dit:

Ah! ma seule présence
Est pour elle un reproche! Il n'importe.... Arrêtez,
Ministres de la mort, suspendez la vengeance;
Arrêtez, citoyens; j'entreprends sa défense:
Je suis son chevalier. Ce père infortuné,
Prêt à mourir comme elle, et non moins condamné,
Daigne avouer mon bras propice à l'innocence.
Que la seule valeur rende ici des arrêts:
Des dignes chevaliers c'est le plus beau partage.
Que l'on ouvre la lice à l'honneur, au courage;
Que les juges du camp fassent tous les apprêts.
Toi, superbe Orbassan, c'est toi que je défie.
Viens mourir de mes mains ou m'arracher la vie.
Tes exploits et ton nom ne sont pas sans éclat;
Tu commandes ici, je veux t'en croire digne:
Je jette devant toi le gage du combat.
L'oses-tu relever?

Ici, la scène offre, pour la première fois, les cérémonies du champ clos de l'ancienne chevalerie, et les combats appelés *le Jugement de Dieu*. Ce n'est pas là ce qui était difficile : nous avons vu depuis le même spectacle à l'Opéra, et beaucoup plus complet pour les yeux; mais il était beau de faire de cet appareil si neuf une action éminemment tragique, une action du plus grand intérêt : et combien le jeu de l'acteur y ajoutait! On se souvient encore de l'impression qu'il faisait lorsque, Orbassan lui demandant son nom, il répondait hautement,

Pour mon nom, je le tais, et tel est mon dessein;

et que, s'approchant ensuite de lui, il lui disait à voix basse et les dents serrées par la fureur :

Mais je te l'apprendrai les armes à la main.
Marchons.

A son regard, à son geste, à son accent, Orbassan était déjà mort.

Les comédiens se sont accoutumés depuis longtemps à terminer cet acte à la sortie des deux champions : ils ont grand tort. Il n'est point du tout convenable qu'Aménaïde, dans une situation semblable, sorte sans rien dire. Elle a eu le temps de revenir de son saisissement; son père a repris l'espérance; il reste avec elle : la scène qu'ils ont entre eux est très-courte, mais belle, mais touchante et digne du reste. Les premiers mots que dit Aménaïde à part sont importants :

Ciel! que deviendra-t-il? Si l'on sait sa naissance,
Il est perdu!

ARGIRE.

Ma fille!....

AMÉNAÏDE.

Ah! que me voulez-vous?
Vous m'avez condamnée.

ARGIRE.

O destins en courroux!
Voulez-vous, ô mon Dieu, qui prenez sa défense,
Ou pardonner sa faute, ou venger l'innocence?
Quels bienfaits à mes yeux daignez-vous accorder?
Est-ce justice ou grâce? Ah! je tremble et j'espère.
Qu'as-tu fait, et comment dois-je te regarder?
Avec quels yeux, hélas!

AMÉNAÏDE.

Avec les yeux d'un père.
Votre fille est encore au bord de son tombeau.
Je ne sais si le ciel me sera favorable,
Rien n'est changé, je suis encor sous le couteau.
Tremblez moins pour ma gloire; elle est inaltérable.
Mais si vous êtes père, ôtez-moi de ces lieux;
Dérobez votre fille, accablée, expirante,
A tout cet appareil, à la foule insultante,
Qui sur mon infortune arrête ici ses yeux,
Observe mes affronts, et contemple des larmes
Dont la cause est si belle... et qu'on ne connaît pas.

Cette dernière scène nourrit et entretient les impressions qu'a faites cet acte, dont la marche est un des chefs-d'œuvre de l'art : Voltaire n'a rien fait de plus théâtral.

Il n'était pas possible d'aller plus loin dans le quatrième; mais l'intérêt s'y soutient dans sa force. Si la victoire de Tancrède nous rassure sur les jours d'Aménaïde, l'amour, grâce aux ressorts disposés par l'auteur, va lui fournir de quoi exciter la pitié pendant les deux derniers actes; le dénoûment y mettra le comble, et fera couler autant de larmes que celui de *Zaïre*.

Tancrède a triomphé d'Orbassan, mais la mort est dans son cœur; il ne peut plus douter de la perfidie d'Aménaïde. Il a vu le fatal billet : on l'a instruit des prétentions que Solamir avait annoncées sur Aménaïde. Il ne lui reste d'autre désir, d'autre espoir que de consommer sa vengeance sur cet autre rival, plus odieux que le premier : il a promis aux Syracusains d'aller combattre Solamir; il brûle d'en venir aux mains avec lui, et dès l'acte précé-

dent, on a vu que Solamir approchait, et voulait présenter la bataille. Les chevaliers viennent avertir Tancrède qu'il faut partir : il est prêt à les suivre, lorsque Aménaïde, en leur présence, vient se jeter aux pieds de son libérateur. Ainsi tout est préparé pour cette scène unique, nécessaire au plan, et qu'il fallait rendre terrible pour Aménaïde, en rendant cette rapide entrevue inutile à l'éclaircissement. Tancrède était déjà résolu à ne pas la voir; le temps presse; il faut marcher à l'ennemi; il est entouré de témoins devant qui Aménaïde ne peut le nommer sans le perdre. Quelle combinaison savante! Ce n'est pourtant là que de l'art : le génie est dans la réponse de Tancrède, dont chaque parole est plus cruelle pour son amante que l'échafaud dont il vient de l'arracher. Il la laisse anéantie; et cette nouvelle situation, si forte pour l'effet théâtral, si douloureuse pour les deux amants, ne laisse aucune prise à la critique réfléchie. Il ne restait plus qu'à l'approfondir par l'éloquente expression des sentiments, et c'est où le poëte triomphe. Aménaïde n'a pas même pensé jusque-là que son amant pût la croire capable de l'infamie dont on l'accuse; elle voit qu'il en paraît convaincu, qu'il dédaigne même de l'entendre.

Il me rebute, il fuit, me renonce et m'outrage!
Quel changement affreux a formé cet orage?
Que veut-il? Quelle offense excite son courroux?
De qui dans l'univers peut-il être jaloux?
Oui, je lui dois la vie, et c'est toute ma gloire :
Seul objet de mes vœux, il est mon seul appui.
Je mourais, je le sais, sans lui, sans sa victoire;
Mais s'il sauva mes jours, je les perdrais pour lui.

La réponse de Fanie est un résumé très-adroit de tous les moyens que le poëte a imaginés pour fonder cette erreur, sans laquelle il n'y avait point de pièce.

Il le peut ignorer; la voix publique entraîne;
Même en s'en défiant on lui résiste à peine.

Ce dernier vers, d'une vérité remarquable, méritait d'être tourné avec plus de soin et d'élégance.

Cet esclave, sa mort, ce billet malheureux,
Le nom de Solamir, l'éclat de sa vaillance,
L'offre de son hymen, l'audace de ses feux,
Tout parlait contre vous, jusqu'à votre silence;
Ce silence si fier, si grand, si généreux,
Qui dérobait Tancrède à l'injuste vengeance
De vos communs tyrans armés contre vous deux.
Quels yeux pouvaient percer ce voile ténébreux?
Le préjugé l'emporte, et l'on croit l'apparence.

AMÉNAÏDE.

Lui me croire coupable!

FANIE.

Ah! s'il peut s'abuser,
Excusez un amant....

AMÉNAÏDE.

Rien ne peut l'excuser.
Quand l'univers entier m'accuserait d'un crime,
Sur son jugement seul un grand homme appuyé,
A l'univers séduit oppose son estime
Il aura donc pour moi combattu par pitié!

Quel vers! Voilà la pensée la plus amère qui ait pu jamais déchirer le cœur d'une femme qui aime.

Voltaire a donné tant de force aux indices qui abusent Tancrède, que des gens d'esprit lui ont fait ici un reproche bien opposé à l'espèce de critique qu'il voulait prévenir, et qu'il a si bien prévenue. Ils ont dit qu'Aménaïde devait voir son infortune sous un autre point de vue, et avouer que son malheur voulait que Tancrède eût raison de la croire coupable. C'est ne connaître pas plus le théâtre que le cœur humain; c'est vouloir qu'on raisonne dans la passion et dans la douleur comme on raisonnerait de sang-froid. Si Aménaïde parlait ainsi, elle serait à glacer. Le cœur juge-t-il donc autrement qu'en raison de ce qu'il sent? Plus il se sent incapable de trahir, plus il doit être indigné qu'on l'en soupçonne, et surtout qu'on l'en accuse. Le développement de passion qui remplit cette scène est à mon gré le plus neuf, le plus vrai, le plus profond que la tragédie, cette histoire vivante du cœur humain, nous ait offert depuis la jalousie de Phèdre, quand elle a découvert l'amour d'Hippolyte pour Aricie : ce sont deux situations bien différentes; mais l'exécution est de la même force. Il faudrait citer la scène entière, et le temps me manque; mais que les personnes sensibles la lisent en consultant leur propre cœur, et je suis sûr qu'elles y retrouveront tout ce que le poëte a fait dire au personnage.

Le désespoir ne sait rien cacher. Cette même femme qui allait mourir sans nommer l'auteur de sa mort, quand elle s'en croyait aimée, ne peut plus, quand elle est méconnue, rien déguiser à son père, qui lui demande s'il ne peut pas connaître celui qui l'a sauvée. Sa réponse est la plus rapide effusion d'un cœur surchargé, qui cède au besoin de se répandre.

ARGIRE.

Ne pourrai-je embrasser ce héros tutélaire?
Ah! ne puis-je savoir qui t'a sauvé le jour?

AMÉNAÏDE.

Un mortel autrefois digne de mon amour,
Un héros en ces lieux opprimé par mon père,
Que je n'osais nommer, que vous aviez proscrit,
Le seul et cher objet de ce fatal écrit,
Le dernier rejeton d'une famille auguste,
Le plus grand des humains; hélas! le plus injuste...
En un mot, c'est Tancrède.

ARGIRE.

O ciel! que m'as-tu dit?

AMÉNAÏDE.

Ce que ne peut cacher la douleur qui m'égare,
Ce que je vous confie en craignant tout pour lui.

ARGIRE.

Lui, Tancrède!

AMÉNAÏDE.

Et quel autre eût été mon appui?

Quel torrent de sentiments qui se pressent les uns

sur les autres! Et les détails sont aussi neufs que la situation. On ne se rappelle rien qui s'en rapproche, rien qui ait pu en donner l'idée.

Aménaïde, hors d'elle-même, veut, à quelque prix que ce soit, désabuser Tancrède : il est au combat; elle veut l'aller chercher sur le champ de bataille. Les remontrances de son père ne peuvent l'arrêter; et, quoi que sa résolution ait d'extraordinaire, l'excès de désolation où elle est plongée, l'emportement de ses douleurs, le feu de ses discours, qui est à la fois celui de la passion et celui de la verve tragique, justifient tout, rendent tout vraisemblable, intéressant et pathétique.

L'effet du cinquième acte est fondé en partie sur le passage de l'affliction à la joie, et sur le retour affreux de la joie passagère à un malheur irrémédiable. Aménaïde, qu'on a eu peine à ramener du champ de bataille, apprend que Tancrède est victorieux, qu'il a tué Solamir, qu'il est reconnu, honoré, et dès qu'il aura revu Aménaïde, il ne vivra que pour elle; elle s'écrie :

> Mon bonheur est au comble.... Hélas! il m'est bien dû.
> . . . .
> Oppresseurs de Tancrède, ennemis, citoyens,
> Soyez tous à ses pieds; il va tomber aux miens.

Mais Aldamon arrive les yeux couverts de larmes; il tient une lettre tracée avec le sang de Tancrède; il la remet à sa malheureuse amante :

> Tancrède meurt, ô ciel, sans être détrompé!

Ce vers dit tout. Cependant le poëte, qui voulait et qui devait adoucir la blessure cruelle que ce dénoûment fait au spectateur, et faire répandre de nouvelles larmes beaucoup moins amères, a ramené Tancrède expirant, et du moins il mourra *détrompé*. Quels sont donc les maux de l'amour, puisque ce sont là ses consolations? Rien n'est plus attendrissant que cette dernière scène : c'est là que le spectacle, comme dans le reste de la pièce, est une véritable action tragique; qu'Aménaïde, à genoux près de ce héros infortuné, porté sur des drapeaux sanglants, lui demande un dernier regard.

> Ah! vous m'avez trahi!

C'est là sa seule réponse aux pleurs dont elle arrose ses mains mourantes. Mais Argire rend un témoignage éclatant et irrécusable à l'innocence de sa fille; Tancrède apprend qu'il est toujours aimé.

> Aménaïde, ô ciel! est-il vrai! vous m'aimez!
> . . . .
> Vous m'aimez! O bonheur plus grand que mes revers!
> Je sens trop qu'à ce mot je regrette la vie.
> J'ai mérité la mort, j'ai cru la calomnie.
> . . . .
> Argire, écoutez-moi :
> Voilà le digne objet qui me donna sa foi;
> Voilà de nos soupçons la victime innocente.
> A sa tremblante main joignez ma main sanglante;
> Que j'emporte au tombeau le nom de son époux.

Il expire, et Aménaïde, après des éclats de fureur et de désespoir, tombe dans une espèce d'anéantissement qui fait espérer qu'elle ne survivra pas longtemps au héros qu'elle a perdu.

Et cette production était d'un auteur de soixante-quatre ans! C'est à cet âge qu'il nous a donné la seule tragédie qui, pour l'intérêt, puisse être mise à côté de *Zaïre!* Ce fut, il est vrai, la dernière époque de sa force tragique; mais quelle empreinte il en a laissée dans cet ouvrage! La seule trace d'affaiblissement qu'on y remarque est dans le style, non pas assurément dans les morceaux passionnés et dans l'expression des sentiments : jamais l'auteur ne fut plus éloquent dans cette partie. Mais on s'aperçoit ici, pour la première fois, qu'il ne soutient plus sa versification dans tous les détails qui ne demandent qu'une diction élégante et soignée. C'est encore Voltaire tout entier quand la situation le porte et l'anime; ce n'est plus lui quand il ne faut qu'écrire : il embrasse encore fortement la tragédie, mais souvent il abandonne le vers. Soit qu'il se sentît désormais trop faible pour ce travail de correction, soit qu'il fût pressé d'exécuter son plan dès qu'il l'eut arrêté, il imagina d'écrire sa pièce en rimes croisées. Cette forme de versification, qui par elle-même se rapproche de la prose plus que toute autre, se prête beaucoup trop aisément à la longueur des phrases, à une marche lâche et traînante; au lieu que les rimes du distique ont l'avantage de nécessiter une certaine précision. C'est une dangereuse facilité, surtout à l'âge que Voltaire avait alors, que celle de trouver la rime au bout de quatre grands vers : aussi tombe-t-il très-souvent dans le prosaïsme et la langueur. Il est revenu depuis aux rimes plates, ayant senti l'inconvénient des autres. Aussi sa versification dans les pièces suivantes est moins lâche que celle de *Tancrède;* mais tous les autres défauts y sont portés bien plus loin : il était à son terme, et il n'a plus soutenu le style tragique que par moments et à de longs intervalles.

OBSERVATIONS SUR LE STYLE DE TANCRÈDE.

> I. Illustres chevaliers, vengeurs de la Sicile,
> Qui daignez, *par égard au déclin* de mes ans,
> *Vous assembler chez moi, pour chasser* nos tyrans,
> Et former un État triomphant et tranquille,
> Syracuse en ses murs a gémi trop longtemps
> *Des desseins avortés d'un courage inutile, etc.*

On s'aperçoit, dès ce commencement, que le style de Voltaire n'est plus le même. Cette suite de vers prosaïques et traînants; ces phrases qui seraient mauvaises même en prose, *vous assembler chez*

moi pour chasser nos tyrans, comme si c'était un moyen de les *chasser*, que de *s'assembler* dans la maison d'Argire plutôt qu'ailleurs; ces *desseins avortés d'un courage inutile;* cette tournure, si peu faite pour la poésie noble, *par égard au déclin;* tout annonce la faiblesse et la négligence de diction qui caractérisent cette pièce, excepté dans quelques morceaux de passion. Il serait beaucoup trop long de relever toutes les fautes : je ne m'arrêterai que sur quelques-unes des plus marquantes, ou sur celles qui peuvent fournir des réflexions utiles.

2. Dans un sort *avili noblement* élevée,
De ma mère bientôt *cruellement* privée,
Je me vis seule au monde, *en proie à mon effroi*,
Roseau faible et tremblant, *n'ayant d'appui que moi, etc.*

On sent combien tous ces vers sont défectueux. La disgrâce d'Argire n'est point un *sort avili;* ces deux adverbes *noblement* et *cruellement* font le plus mauvais effet; *en proie à mon effroi* est vague et dur; et, après *roseau faible et tremblant*, la fin du vers, *n'ayant d'appui que moi*, est une cheville.

3. . . . . Cette *témérité*
Est peu respectueuse, etc.

Il est trop sûr que jamais *la témérité* ne peut être *respectueuse;* ces deux idées s'excluent : c'est tomber dans ce qu'on appelle le style niais, et c'est tomber bien bas, même pour le talent vieilli.

4. Le sort n'eut point de *trait*, la cour n'eut point d'*amorce*,
Qui pussent *arrêter ou détourner vos pas*,
Quand la route par vous fut une fois choisie.
Tancrède et Solamir, touchés de vos appas,
Dans la cour des césars en secret soupirèrent;
Mais celui que vos yeux justement distinguèrent,
Qui seul obtint vos vœux, qui sut les mériter,
En sera toujours digne, etc.

Cette prose rimée, ces vers qui se traînent si languissamment les uns après les autres, ces choquantes impropriétés de termes, des *traits* et des *amorces* qui *arrêtent ou détournent des pas*, tout cela est fort au-dessous du médiocre, et ne peut se pardonner qu'à la vieillesse. Mais n'oublions pas que, dans les morceaux pathétiques, Voltaire à soixante-quatre ans est encore Voltaire. C'est la seule raison qui ait fait mettre cette pièce au rang de celles qui comportent des critiques de détail.

5. . . . . Mais le nom de Tancrède,
Ce nom si redoutable, à qui tout autre cède,
Et qu'ici nos tyrans ont toujours en horreur,
Ce beau nom que l'amour grava dans votre cœur,
N'est point dans cette lettre à Tancrède adressée.
Si vous l'avez toujours présent à la pensée,
Vous avez su du moins le taire en écrivant, etc.

Il est difficile d'employer plus de vers pour dire qu'un nom n'est pas dans une lettre; un seul devait suffire.

6. Je me borne, madame, à venger mon pays,
A dédaigner l'audace, *à braver le mépris*,
A l'oublier...

Braver le mépris ne peut jamais offrir qu'une idée désavantageuse. De plus, Aménaïde n'a témoigné aucune espèce de *mépris* à un guerrier qui vient de lui faire une offre très-*généreuse*. Elle lui a dit en propres termes :

Mon dernier sentiment est de vous estimer.

Elle a protesté de sa *reconnaissance*. Orbassan a donc très-grand tort de parler de *mépris;* et s'il avait eu à en parler, il n'aurait pas dû se servir du mot de *braver*, qui n'a ici aucun sens. Il devait faire entendre d'une tout autre manière qu'un guerrier est au-dessus des mépris d'une femme. Cet hémistiche est donc également faux dans l'idée et dans l'expression. Il n'était pas inutile de le remarquer, parce que les idées sont très-rarement fausses dans un esprit supérieur, même quand l'âge a énervé sa diction.

7. *Ses serpents sont nourris de ces mortels poisons*
Que dans les cœurs trompés jettent les factions.

Cette poésie alambiquée est aussi vicieuse en elle-même que déplacée en cet endroit, et les expressions sont aussi impropres que la rime est mauvaise.

8. Jusqu'à l'événement de ce *léger* combat.

Cette épithète méprisante ressemble trop à une gasconnade.

9. . . . . Et *son cœur le mérite.*

Voilà une assez étrange manière de parler, pour dire, *elle le mérite trop, elle l'a trop mérité :* c'est la phrase qui se présente d'elle-même. *Son cœur* est là pour la mesure.

10. Et l'eussé-je *aimé* moins, comment l'abandonner?

Il fallait *aimée :* Voltaire s'est permis plus d'une fois ce solécisme, même dans des pièces beaucoup plus soignées.

11. *Ou nos fiers ennemis osaient nous résister.*

C'est encore une fanfaronnade ridicule, il faut l'avouer. *Osaient nous résister!* C'est ce que des maîtres pourraient dire de leurs esclaves révoltés. Les Arabes n'étaient rien moins que des ennemis méprisables; la pièce même le prouve. De plus, quand *des ennemis* sont *fiers*, comment s'étonne-t-on qu'ils *résistent?* Il y a ici complication de fautes; et voilà jusqu'où l'on peut descendre quand on se permet un mot qui n'est dans le vers que pour la mesure, et qu'on ne veut plus ou qu'on ne

peut plus se donner la peine de tourner le vers autrement.

SECTION XV. — *Olympie*, et autres pièces de la vieillesse de l'auteur.

Olympie, composée peu de temps après *Tancrède*, en est à un intervalle immense. C'est un roman mal conçu, dont le sujet est tiré du *Cassandre* de la Calprenède. Il paraît que Voltaire chercha particulièrement, dans cet ouvrage, à mettre sur la scène beaucoup de spectacle et d'action. C'était, il est vrai, jusqu'à lui, la partie faible de notre tragédie; excepté dans le cinquième acte de *Rodogune* et dans *Athalie*, et ce fut certainement un des mérites de Voltaire d'avoir enrichi cette partie de l'art, trop négligée par nos premiers maîtres. Il sentit plus que personne que la pompe de l'ancienne tragédie grecque manquait trop à la nôtre, et que l'avantage de parler aux yeux, qui est peu de chose quand il est seul, est d'un prix réel quand il se joint à celui de toucher le cœur et de flatter l'oreille. Il déploya un appareil vraiment dramatique dans le premier acte de *Brutus*, dans le quatrième de *Mahomet*; dans *Mérope*, dans *Sémiramis*, dans *Tancrède*. Cette dernière pièce surtout avait paru singulièrement frappante par la nouveauté autant que par l'effet du spectacle. Celui d'*Olympie* pouvait ne pas être moins beau, s'il eût été soutenu par l'intérêt du sujet; il avait même quelque chose de plus hardi. Il convenait au génie d'oser nous montrer la fille d'Alexandre se précipitant dans les flammes du bûcher qui va consumer sa mère, et la dignité des personnages relevait encore cette action grande et tragique. Mais il eût fallu nous intéresser davantage à cet amour d'Olympie pour Cassandre, et à celui de Cassandre pour Olympie, puisque au sacrifice de cet amour tient tout l'effet de ce dénoûment funeste, puisque Olympie ne se jette dans le bûcher que pour ne pas épouser Cassandre, puisque Cassandre se tue de désespoir d'avoir perdu Olympie. Or, dès le premier acte, l'auteur les a placés tous deux dans des circonstances qui, rendant leur union impossible, ne permettent pas qu'on s'intéresse à un amour dont il n'y a rien à espérer. Cassandre, qui, étant fort jeune encore, servait au festin où Alexandre fut empoisonné, lui avait présenté le breuvage mortel, à la vérité sans le savoir; mais dans les troubles qui suivirent la mort du roi il a percé de sa main sa veuve Statira, qui passe pour morte, et qui s'est retirée dans le temple d'Éphèse. Il s'est trouvé le maître de la jeune Olympie, fille d'Alexandre et de Statira, et l'a gardée près de lui sous le titre d'esclave. Il n'a pas trouvé de meilleurs moyens pour s'en faire aimer que de lui cacher sa haute naissance et de l'élever dans ce dernier degré d'abjection. Il est venu dans le temple d'Éphèse pour se mettre au rang des initiés, et se faire purifier de ses crimes, soit forcées, soit volontaires. Il y célèbre la cérémonie de son mariage avec Olympie, qui ne se connaissant pas, chérit en lui un bienfaiteur qui couronne son esclave. Mais, dès le deuxième acte, Olympie retrouve dans le temple Statira sa mère; elle est reconnue pour fille d'Alexandre : Statira l'instruit de tout ce qu'a fait Cassandre, et de l'horreur qu'elle a pour lui. L'hiérophante déclare lui-même que cet hymen est nul, et qu'Olympie peut prendre un autre époux, à moins qu'elle ne consente à pardonner à Cassandre. Sous quel rapport ce Cassandre, qui a versé le sang de la mère, qui a si bassement abusé de l'innocence crédule de la fille, et qui semble le fléau de toute la famille d'Alexandre, peut-il être pour nous un personnage intéressant? Comment peut-il justifier à nos yeux ce que la malheureuse Olympie montre de penchant pour lui, et les prétentions obstinées qu'il conserve sur elle? Le poëte s'est mis dans un défilé dont il ne saurait sortir : nous sommes trop sûrs qu'Olympie ne peut pas épouser, sous les yeux d'une mère qu'elle vient de retrouver, un prince si fourbe et si coupable, pour qui Statira montre la plus juste exécration. Tout languit dès qu'il n'y a plus d'espérance : l'art de l'intrigue ne consiste pas à former des obstacles insurmontables; l'essentiel est que, malgré tout ce qu'ils peuvent avoir d'effrayant, les sentiments naturels qui sont au fond de nos cœurs ne nous assurent pas de l'impossibilité d'une heureuse révolution. Ici cette impossibilité est tellement reconnue et sentie dès le commencement de la pièce, que les plaintes d'Olympie et les fureurs de Cassandre ne peuvent guère nous toucher; et la catastrophe du cinquième acte est trop nécessaire et trop prévue, surtout depuis la mort de Statira, qui se tue au quatrième, au moment où Cassandre veut forcer à main armée le sanctuaire où est enfermée Olympie.

Le style est d'une extrême incorrection. L'on peut distinguer pourtant, dans le rôle de Cassandre, un morceau qui a de la chaleur; dans celui de Statira, des vers qui ont de la noblesse; ceux-ci, par exemple, lorsqu'elle se fait reconnaître à l'hiérophante :

> Cette femme élevée au comble de la gloire,
> Dont la Perse sanglante honore la mémoire,
> Veuve d'un demi-dieu, fille de Darius,
> Elle vous parle ici : ne l'interrogez plus.

Mais tout le monde a retenu ces quatre vers du grand prêtre :

Hélas ! tous les humains ont besoin de clémence.
Si Dieu n'ouvrait ses bras qu'à la seule innocence,
Qui viendrait dans ce temple encenser les autels?
Dieu fit du repentir la vertu des mortels.

Ce n'est pas la première fois que Voltaire exprimait cette idée, mais jamais il ne l'a mieux rendue.

Le Triumvirat suivit le fort près *Olympie*, et eut encore moins de succès. On a essayé deux fois de reprendre *Olympie*, qui avait été fort peu accueillie dans sa nouveauté, et qui ne le fut pas davantage aux reprises; *le Triumvirat*, joué sans nom d'auteur, ne fut représenté qu'une fois. Voltaire avait passé, en un moment, du genre le plus romanesque à la sévérité d'un sujet historique que le nom des personnages rendait imposant, mais que leur caractère rendait encore plus iugrat. Crébillon avait traité le même sujet à l'âge de quatre-vingt-deux ans, et n'avait fait qu'un très-mauvais ouvrage. Voltaire, dans un âge moins avancé, n'eut pas de peine à faire mieux, mais il n'en fit pas un bon. Ce qu'il y a de plus extraordinaire, c'est que presque personne n'y reconnut la manière de cet écrivain, qui en avait une si reconnaissable. La pièce fut tour à tour attribuée à tout le monde, excepté à son auteur. Il y avait pourtant des traits qui devaient montrer Voltaire à des yeux exercés; par exemple, ces vers qui furent applaudis, les premiers que dit le jeune Pompée en apercevant les tentes où sont les triumvirs :

Les voilà; je les vois ces pavillons horribles,
Où nos trois meurtriers, retirés et paisibles,
Ordonnent le carnage avec des yeux sereins,
Comme on donne une fête et des jeux aux Romains,

Cet art des rapprochements est familier à Voltaire, dans ses vers comme dans sa prose.

Le Triumvirat est dénué d'action, d'intrigue, et d'intérêt. Tout le nœud de la pièce consiste dans le projet que forme le jeune Pompée, au quatrième acte, d'assassiner Octave dans sa tente. Ce projet, formé subitement, et qui n'est qu'un coup de désespoir, est toute l'action de la pièce : jusque-là tout se passe en conversations; car on ne peut pas donner le nom d'intrigue aux froids amours d'Octave pour Julie, qui n'y répond qu'avec le dernier mépris. Julie est la fille de Lucius César; elle aime le jeune Pompée, et en est aimée. Tous deux sont jetés, par un hasard assez mal expliqué, dans une petite île de la rivière de Réno, île où les deux triumvirs, Octave et Antoine, ont fixé le lieu de leur entrevue, où ils ont partagé le monde et signé de nouvelles proscriptions. Antoine, ce même jour, a répudié Fulvie, pour épouser Octavie, la sœur du triumvir Octave. L'île est gardée par des troupes qui ont ordre de n'y laisser entrer qui que ce soit. Il est difficile qu'un orage et un tremblement de terre y portent Pompée et Julie, qui allaient par terre de Rome à Césène. Toute leur suite a péri; et Fulvie, au deuxième acte, aperçoit une femme évanouie sur des roches : c'est Julie, absolument abandonnée, même de son amant, qui ne paraît qu'au troisième acte, et qui a perdu de vue sa maîtresse, on ne sait trop comment, car ce tremblement de terre n'a rien dérangé dans l'île, où tout le monde converse avec la plus grande tranquillité, et où les triumvirs ne disent pas un mot de ce prétendu bouleversement dont le poëte se sert pour amener Pompée et Julie dans l'endroit du monde où ils devaient le moins se rencontrer. Fulvie, quoi qu'il en soit, irritée contre Antoine qui l'a répudiée, prend Julie sous sa protection, joint ses ressentiments à ceux de Pompée, et avec le secours d'un tribun de la légion de son mari, nommé Aufide, qui autrefois a servi sous le grand Pompée, elle engage le fils de ce héros à pénétrer la nuit dans la tente d'Octave et à le tuer : elle se charge, de son côté, de tuer Antoine. Mais Pompée se trompe, comme Scévola; et, au lieu de frapper Octave, il fait périr un esclave qui dormait près de son maître. Fulvie n'est pas plus heureuse contre Antoine; il s'éveille à temps pour la désarmer. Pompée et Fulvie sont arrêtés, et Octave pardonne à son assassin qu'il estime, comme Antoine pardonne à sa femme qu'il méprise. On conçoit aisément qu'un plan semblable n'était susceptible d'aucun intérêt. Voltaire dit que *les mœurs des Romains du temps du triumvirat sont représentées avec le pinceau le plus fidèle*. Oui, mais ce pinceau n'est point du tout fidèle dans les caractères. Ce qui est encore plus essentiel, l'auteur a formellement contredit l'histoire dans les deux personnages principaux, Octave et Antoine. Il est de fait qu'à l'époque des proscriptions, Octave montra infiniment plus de cruauté qu'Antoine : ici c'est Antoine qui ne respire que le sang, et Octave qui ne parle que de clémence. On sait trop qu'il n'en eut jamais que lorsque sa puissance fut entièrement affermie.

« Je n'appelle pas clémence, dit à ce sujet Sénèque, une barbarie fatiguée : »

c'était encore plus une modération politique. Je ne crois pas qu'il fût permis de supposer dans le sanguinaire Octave, au moment où il dressait des tables de proscription, une action de générosité qui ressemble à celle d'Auguste dans *Cinna*. On conçoit malaisément qu'Octave puisse pardonner à un ennemi aussi dangereux que le jeune Pompée, dont le nom seul est redoutable; à un ennemi qu'il a poursuivi avec fureur, qui l'a outragé, humilié, qui a soif de son sang, et enfin qui est son rival.

C'est le contraire de *Cinna*, dont le pardon est motivé par les circonstances les plus plausibles. L'imitation me paraît ici d'autant plus mal entendue, d'autant plus mal placée, que, dans la pièce de Corneille, Auguste ne commet aucun acte de cruauté, et que ses crimes sont reculés dans le passé; au lieu que, dans celle de Voltaire, Octave signe au premier acte la mort des proscrits, que pourtant il semble plaindre, et pardonne au cinquième à celui de tous les hommes qui lui est le plus odieux. Rien n'est plus opposé à la vraisemblance morale et à l'unité de caractère.

Je ne crois pas non plus que celui d'Octave, qui nous est très-connu, permît au poëte, et surtout à un poëte aussi instruit de l'histoire que l'était Voltaire, de nous le représenter amoureux. Cet homme, qui semblait être également le maître de ses vices et de ses vertus, ne montra jamais de faiblesse de ce genre; et dans un sujet tel que *le Triumvirat* c'était un mérite nécessaire de peindre les personnages tels qu'ils ont été, comme avait fait l'auteur dans *Rome sauvée* et dans *la Mort de César*. Aussi cet amour d'Octave est un des plus froids remplissages qu'on puisse imaginer; et rien ne contribua plus à la chute de la pièce que de voir un tyran qui ne marchait qu'entouré de bourreaux, et qui n'était là que pour proscrire, faire le rôle d'amoureux, de manière à sentir lui-même combien ce rôle lui convenait mal. Il disait, en finissant le premier acte :

> Destructeur des humains, t'appartient-il d'aimer?

et certes, il avait raison. C'était déjà dans Voltaire un signe de décadence bien marqué, que ces amours de commande qu'il avait cent fois condamnés, et qu'il s'était si rarement permis. Ceux du jeune Pompée et de Julie ne sont pas si déplacés, mais ne produisent guère plus d'effet, parce qu'ils ne tiennent point à l'action, et que Pompée est beaucoup plus occupé de vengeance que d'amour. En total, l'amour ne devait pas se trouver là : trop d'exemples faits pour servir de leçon prouvent qu'il figure mal dans ces grands tableaux dramatiques de la perversité humaine et des révolutions sanglantes. Quiconque aura un véritable talent pour le théâtre ne saurait trop désormais se garantir de ce défaut, dont il faudrait enfin purger entièrement la scène française.

Quelques vers que dit Fulvie au premier acte peuvent donner une idée de ce que l'amour est dans cette pièce :

> Albine, les lions, au sortir des carnages,
> Suivent en rugissant leurs compagnes sauvages;
> Les tigres *font l'amour* avec férocité :
> Tels sont nos triumvirs. Antoine *ensanglanté*
> Prépare de l'hymen la détestable fête.
> Octave a de Julie *entrepris la conquête;*
> Et, dans ce jour de sang, de tristesse et d'horreur,
> L'amour de tous côtés se mêle à la fureur.
> Julie abhorre Octave : *elle n'est occupée*
> *Que de livrer son cœur* au fils du grand Pompée.

Sur ce seul exposé du premier acte, on pouvait juger que la pièce devait tomber : il n'annonce rien qui ne soit dégoûtant ou insipide; et les triumvirs *qui font l'amour comme les tigres*, Octave qui *a entrepris la conquête de Julie*, et Julie qui n'*est occupée que de livrer son cœur à Pompée*, ce style qui se rapproche de celui des mauvaises pièces de Corneille, tout faisait déjà voir combien Voltaire était descendu.

Le rôle d'Antoine n'est ni mieux tracé ni mieux soutenu. Aufide dit de lui :

> Je suis toujours surpris que ce cœur effréné,
> *Plongé dans la licence*, au vice abandonné,
> Dans les plaisirs affreux qui partagent sa vie
> Garde une cruauté tranquille et réfléchie.

Cette *cruauté tranquille et réfléchie* était précisément ce qui devait caractériser Octave : Antoine était au contraire brutal dans ses plaisirs, et emporté dans ses vengeances, mais capable de bonté et de grandeur. Il se montra beaucoup moins sanguinaire qu'Octave, qui le surpassait de beaucoup en politique, en lumières, en méchanceté, et qui lui cédait en courage. Aussi, dans le temps de la guerre des triumvirs contre Brutus et Cassius les armées des deux partis témoignèrent hautement leur estime pour Antoine, autant que leur aversion et leur mépris pour Octave. Enfin il fallait, pour l'élévation de celui-ci, qu'Antoine tombât dans le dernier excès de l'extravagance et de l'avilissement; et c'est surtout à Cléopâtre qu'Auguste fut redevable de l'empire du monde.

Je ne prétends pas qu'il eût fallu rendre Octave méprisable; un personnage principal ne doit jamais l'être : je dis seulement qu'il n'eût pas fallu confondre, dans la tragédie, les traits qui le distinguent d'Auguste dans l'histoire. Octave devait, je l'avoue, avoir de l'avantage sur Antoine; mais ce devait être celui du plus habile et du plus adroit. Dans la pièce, il emporte tout de hauteur, et Antoine est trop subordonné : son rôle, à la représentation, déplut généralement. Celui de Fulvie est mieux fait; il a quelque force; il est mieux écrit que les autres. Mais une femme si odieuse, qui a partagé les crimes de son époux, et qui, souillée comme lui du sang des proscrits, ne veut répandre le sien que parce qu'il l'a répudiée; une femme qui n'a aucun des caractères et des grands motifs qui peuvent ennoblir au théâtre la scélératesse et les forfaits; une telle femme ne peut guère être un personnage théâtral; et le

jeune Pompée ne peut même que perdre beaucoup aux yeux du spectateur en se liant d'intérêt avec elle. Julie est un personnage insignifiant. Et ce plan, dans toutes ses parties, n'avait rien de propre à la scène.

L'ouvrage n'est pourtant pas sans mérite dans les détails : la scène du partage du monde, quoiqu'elle ne soit pas à beaucoup près ce qu'elle pouvait être et ce qu'elle eût été, si l'auteur n'eût pas eu soixante-dix ans, commence du moins d'une manière imposante.

OCTAVE.
Songez que je prétends la Gaule et l'Illyrie,
Les Espagnes, l'Afrique, et surtout l'Italie :
L'orient est à vous.
ANTOINE.
Tel est ma volonté,
Tel est le sort du monde entre nous arrêté.
Vous l'emportez sur moi dans ce nouveau partage;
Je ne me cache point quel est votre avantage;
Rome va vous servir : vous aurez sous vos lois
Les vainqueurs de la terre, et je n'ai que des rois.

Lépide est très-bien caractérisé dans ces quatre vers qu'on applaudit beaucoup :

Subalterne tyran, pontife méprisé,
De son faible génie ils ont trop abusé :
Instrument odieux de leurs sanglants caprices,
C'est un vil scélérat soumis à ses complices.

Les détails des mœurs ont en général de la vérité, et quelquefois de l'élégance.

Pour gagner les Romains, pour forcer leur hommage,
Il ne faut qu'un grand nom, de l'or et du courage.
On a vu Marius entraîner sur ses pas
Les mêmes assassins payés pour son trépas.

Le dialogue a quelquefois de la vivacité et de l'énergie. Albine dit à Fulvie, lorsqu'elle médite le meurtre d'Antoine :

Qu'espérez-vous d'un jour?
FULVIE.
La mort, mais la vengeance.
ALBINE.
Eh! peut-on se venger de la toute-puissance?
FULVIE.
Oui, quand on ne craint rien.

Le rôle de Pompée a de la noblesse : lorsque Antoine lui reproche d'être un assassin, il répond :

Lâches, par d'autres mains vous frappez vos victimes.
J'ai fait une vertu de ce qui fait vos crimes.
Je n'ai pu vous frapper au milieu des combats :
Vous aviez vos bourreaux, je n'avais que mon bras.

On remarque aussi de temps en temps des vers d'une expression et d'une tournure heureuse : tel est celui-ci sur le jeune Pompée, qui avait eu le courage et la générosité de faire afficher dans Rome qu'il donnerait pour un citoyen sauvé le double du salaire promis pour la tête d'un proscrit :

Il a par des bienfaits combattu vos vengeances.

On peut citer ces deux autres vers :

Le puissant foule aux pieds le faible qui menace,
Et rit, en l'écrasant, de sa débile audace.

Généralement le style de Voltaire, quoique déjà fort défiguré et fort inégal, se soutient mieux ici que dans *Olympie;* et dans les ouvrages de sa vieillesse, cette même différence se fait apercevoir plus d'une fois entre les sujets d'histoire et les sujets d'invention.

Les Scythes étaient de ce dernier genre : ils furent joués deux ans après *le Triumvirat*, et ne réussirent guère mieux; il fallut les retirer après trois ou quatre représentations. L'auteur, accoutumé à chercher des contrastes de mœurs, voulut ouvrir dans cette pièce celui des Persans et des Scythes, et c'est ce qu'il y a de mieux traité dans cet ouvrage, dont le plan a le même défaut que celui d'*Olympie :* c'est un labyrinthe sans issue. Athamare, neveu de Smerdis, roi des Mèdes, avait conçu pour Obéide, fille de Sozame, seigneur persan, un amour outrageant et coupable. Sozame, pour dérober sa fille aux attentats du jeune prince et à ses ressentiments, s'était retiré chez les Scythes; et, résolu de se fixer chez eux, désabusé des grandeurs, toujours si voisines de l'abaissement et du danger dans un état despotique, il vient de marier sa fille au fils d'un vieillard son meilleur ami. Ce jeune homme, nommé Indatire, est plein de candeur et de courage : son amour pour Obéide est aussi vrai, aussi noble que son caractère. Elle a consenti à cet hymen sans marquer aucune répugnance, elle a pour les vertus d'Indatire l'estime qui leur est due. Cependant, ce mariage n'est que l'effet de sa complaisance pour un père, et de son dévouement à des volontés et à des intérêts qu'elle respecte : au fond du cœur, elle aime et regrette Athamare, et celui-ci arrive, au second acte, lorsqu'elle vient d'être mariée. C'est précisément la situation de Zamore avec Alzire; mais c'en est l'inverse pour l'effet, comme pour les caractères et les circonstances. Tous les cœurs sont pour Zamore, qui est aussi intéressant que Gusman est odieux : Alzire est mariée contre son gré, proteste contre l'hymen auquel on la force, et ne cache pas même à Gusman l'amour qu'elle conserve pour Zamore. C'est le contraire dans *les Scythes :* tout ce que nous avons vu d'Indatire est fait pour nous intéresser en sa faveur. Quoique choisi par Sozame, il n'a voulu épouser Obéide que de son aveu, et l'a obtenu; et lorsque ensuite le fougueux Athamare, que nous ne connaissons encore que par les torts les plus graves, vient, sans la plus légère apparence de raison, réclamer cette Obéide qu'il a outragée, tout homme un peu instruit du théâtre s'aperçoit que l'auteur ne se tirera point

du pas où il s'est engagé, et que, dès ce moment, la pièce est tombée. Cet Athamare a hérité de la couronne de Médie; il vient jusque chez les Scythes, avec une faible escorte, chercher Sozame et sa fille, demander son pardon et offrir sa couronne. Cette démarche est un peu extraordinaire; mais supposons que l'amour la justifie, que peut-elle produire? Obéide, il est vrai, a pour lui, dans le fond du cœur, un penchant qu'elle ne lui cache pas, mais quand l'intérêt d'une pièce est fondé sur une passion, il faut qu le spectateur ou la partage, ou l'excuse, ou la plaigne : ici rien de tout cela; et Obéide elle-même ne réclame pas un moment contre les nœuds qu'elle a formés; elle lui dit, quand il témoigne du mépris pour son époux :

Pourquoi méprises-tu
Un homme, un citoyen, qui te passe en vertu?

Il est triste d'être obligé de tenir ce langage à celui qu'on aime, et certes ce n'est pas le moyen de nous le faire aimer. Mais c'est bien pis quand il va trouver Indatire pour lui dire en propres termes :

Rends sur l'heure Obéide.

C'est le comble de l'insolence absurde, de venir dire à un républicain qui est chez lui, et qui vient d'épouser une femme qui s'est donnée à lui de son plein gré : *Rends-moi ta femme*. La tranquille fermeté et la modération d'Indatire ne font que rendre plus révoltant le fol orgueil d'Athamare. Il venait de dire tout à l'heure à l'un de ses confidents,

Penses-tu qu'Indatire osera me parler?

comme si un Scythe, un citoyen d'une nation qui avait taillé en pièces des armées persanes, eût dû trembler chez lui devant un jeune roi suivi de quelques courtisans! Cette arrogance paraît encore plus ridicule quand Indatire lui répond :

Imprudent étranger, ce que je viens d'entendre
Excite ma pitié plutôt que mon courroux.
Sa libre volonté m'a choisi pour époux :
Ma probité lui plut, elle l'a préférée
Aux recherches, aux vœux de toute ma contrée;
Et tu viens de la tienne ici redemander
Un cœur indépendant qu'on vient de m'accorder!
O toi qui te crois grand, *qui l'es par l'arrogance*,
Sors d'un asile saint, de paix et d'innocence :
Fuis; cesse de troubler, si loin de tes États,
Des mortels tes égaux, qui ne t'offensent pas.

On n'est point *grand*, on est au contraire fort petit *par l'arrogance*. Indatire voulait dire, *toi qui prends l'arrogance pour de la grandeur*. Mais en mettant de côté cette faute de style, Indatire n'a-t-il pas cent fois trop raison? Il n'y a certainement aucune réplique possible; celle d'Athamare est de lui proposer le combat. Je ne pense pas qu'on ait jamais rien imaginé de plus extraordinaire qu'un roi des Mèdes qui vient, en pleine paix, chez les Scythes, proposer à l'un d'entre eux un combat singulier : c'est à peu près comme si le Grand Seigneur venait en Crimée défier un Tartare. Je ne sais pas si dans un plan quelconque il serait possible de trouver un caractère, des passions et des circonstances capables de motiver une conduite si peu vraisemblable : ce qui est certain, c'est qu'ici tout s'y oppose; non-seulement la fierté superbe des rois d'Asie, constamment attestée par l'histoire, mais le danger évident de se mettre à la merci d'un peuple tel que les Scythes, jaloux de ses droits et de son indépendance, et terrible dans ses ressentiments. Indatire est tué contre toutes les convenances morales et dramatiques. Autant on applaudit à la vengeance de Zamore qui suit la loi de la nature, autant on est blessé de voir l'innocent et vertueux Indatire succomber sous un agresseur injuste et inexcusable. Sa mort fait courir les Scythes aux armes, et l'insensé Athamare est bientôt enveloppé avec tous les siens, et mis dans les fers. La loi du pays veut que ce soit la femme d'Indatire qui venge son trépas en immolant son meurtrier sur les autels; et si Athamare avait été un personnage intéressant, si son amour et celui d'Obéide avaient pu nous toucher, cette situation serait terrible. Mais la passion d'Obéide, jusque-là simplement indiquée, n'éclate qu'au cinquième acte, à l'instant même où la conduite d'Athamare vient de le rendre encore plus condamnable. Elle feint d'accepter l'affreux ministère qu'on lui impose, parce que, si elle le refusait, Athamare périrait dans les supplices. On s'attend bien qu'elle se tuera elle-même, mais ce qu'on n'attend pas, c'est l'espèce de détour subtil dont elle se sert pour sauver Athamare. Les Scythes jurent que tous les Persans qui sont leurs prisonniers seront épargnés dès qu'Obéide aura vengé Indatire. Elle se frappe et leur dit :

Vous jurez d'épargner tous mes concitoyens :
Il l'est; sauvez ses jours; l'amour finit les miens.
Vis, mon cher Athamare; en mourant je l'ordonne.

Il faut que les Scythes soient de bonnes gens et d'une extrême simplicité pour trouver ce raisonnement juste, et ne pas dire à Obéide : Nous avons promis de faire grâce à tous les Persans; oui, mais quand vous aurez fait justice pour nous de celui qui a tué notre frère : c'est sa mort et non pas la vôtre qui doit nous venger. Non-seulement ils ne s'avisent pas d'une réponse si naturelle, mais, lorsque Athamare, suivant les bienséances du théâtre, veut tourner contre lui le même glaive dont Obéide s'est percée, on le lui arrache des mains en lui disant,

Arrête et respecte la loi :
Ce fer serait souillé par des mains étrangères;

et Sozame lui dit,

Va, règne, malheureux !

Ainsi, pour punir cet Athamare qui est l'auteur de la mort de deux personnes très-innocentes, on l'envoie *régner*. Ce dénoûment est tout près du burlesque.

Le style de la pièce est beaucoup plus faible et plus défectueux que celui du *Triumvirat*; cependant le coloris de l'auteur se retrouve dans quelques peintures de mœurs.

Le titre de *la Tolérance*, qu'ajouta Voltaire à la tragédie des *Guèbres*, comme il avait ajouté celui du *Fanatisme* à *Mahomet*, marquait assez le dessein de l'auteur. Il voulut encore faire de la tragédie une école de morale; mais si le dessein était bon, ses forces n'y répondaient plus. Le plan des *Guèbres* est encore bien plus mauvais que tout ce que nous venons de voir; il est bâti sur un roman aussi dénué de vraisemblance dans les faits, que de vérité dans les mœurs. D'ailleurs, il est des leçons qu'il faut donner directement, et qui s'affaiblissent trop par des allégories éloignées et des tableaux symboliques. Il faut alors sacrifier l'ambition d'être applaudi sur la scène à l'ambition plus noble d'être utile à l'humanité. Au reste, ce sacrifice ne pouvait pas avoir lieu pour *les Guèbres*, dont les vrais amis de Voltaire empêchèrent la représentation, qu'assurément la pièce ne pouvait pas soutenir.

Il a placé la scène dans Apamée, aux confins de la Syrie, et sous le règne de Gallien. Il suppose que cet empereur a proscrit dans ses provinces d'Orient la religion des mages, que le voisinage des Persans pouvait introduire dans son empire, et qu'il a porté la peine de mort contre tous ceux qui professeraient le culte du soleil. Des prêtres de Pluton sont chargés, dans Apamée, de veiller au maintien de cette loi, et de présider avec les officiers de l'empereur au jugement des réfractaires. Toutes ces suppositions sont absolument contraires à l'histoire et aux mœurs romaines. Jamais Gallien, ni aucun empereur, ne songea ni ne put songer à proscrire la religion des mages de l'empire romain : elle y était à peine connue. On ne proscrit une religion dans un État que quand ses sectateurs, opposés à celle du pays, peuvent en faire craindre la chute. Mais on sait que Gallien ne persécuta pas même les chrétiens, déjà très-nombreux dans ses provinces; et les Romains, qui toléraient toutes les religions, ne s'élèvent contre le christianisme que parce qu'il les condamnait toutes, et ne reconnaissait aucun des dieux du paganisme. Voltaire, qui lui-même avait cent fois attesté cette vérité reconnue, ne devait pas la contredire dans sa pièce des *Guèbres*. Il ne devait pas non plus faire siéger des prêtres à côté des tribuns militaires; ce qui était sans exemple chez les Romains. Ces sortes de fautes, qui sont pour les gens instruits un objet de critique, ne décident pas, il est vrai, du sort d'une pièce de théâtre : ce qui en éloignait *les Guèbres*, c'est le vice d'une fable très-mal construite dans toutes ses parties, et destituée de tout moyen d'intérêt. C'est une suite d'incidents fortuits, de coups du hasard, qui, ne se rapportant à aucun but, ne peuvent attacher le spectateur. Une jeune fille inconnue est dénoncée et poursuivie par les prêtres de Pluton pour avoir sacrifié au soleil. Le tribun militaire, Iradan, commandant d'Apamée, ne pouvant la soustraire à la condamnation légale, prend le parti de l'épouser, uniquement pour lui faire une sauvegarde de ce titre d'épouse d'un citoyen romain. Mais la jeune Arzame ne peut accepter son offre, parce qu'elle aime un Guèbre, nommé Arzémon, et qu'elle aime mieux mourir que de renoncer à lui. Cet Arzémon vient pour la chercher, et, trompé par un faux rapport qui lui fait croire qu'Iradan veut livrer Arzame aux prêtres de Pluton, il commence par poignarder ce tribun, son bienfaiteur, qui heureusement n'est pas blessé à mort. Cette méprise odieuse et sans objet ne produit qu'un repentir inutile, lorsque, dès la scène suivante, ce jeune insensé reconnaît son erreur. Un autre Arzémon, qui passe pour le père du premier, vient au quatrième acte; car, dans cette pièce, tous les personnages arrivent d'acte en acte, les uns après les autres. Il fait reconnaître dans celui que l'on croit son fils le fils d'Iradan, et dans Arzame la fille de Césène, frère d'Iradan. Cette froide reconnaissance est fondée sur un roman trivial, qu'il serait aussi long que superflu de détailler. Cependant les prêtres redemandent leur victime, puisqu'elle n'est pas l'épouse d'Iradan; et quoiqu'on ait dit et répété plusieurs fois que les soldats n'osent pas leur désobéir, ceux-ci prennent parti pour toute la famille, et le guèbre Arzémon, qui n'a fait que manquer Iradan, ne manque pas le grand prêtre et l'étend sur la place. On ne sait trop comment tout ce chaos d'événements pourra se débrouiller, lorsque l'empereur Gallien arrive à la dernière scène pour apporter le dénoûment : c'est un pardon général et l'abolition d'une loi barbare. Mais l'abolition est sans effet quand on sait que la loi n'a jamais existé, et le pardon accordé au jeune Arzémon, qui a massacré un grand prêtre, est d'une invraisemblance trop choquante dans les mœurs romaines. La crainte d'irriter les dieux était si forte chez le peuple romain, qu'un empereur même n'eût pas osé faire grâce au meurtrier d'un prêtre;

on aurait crié au sacrilége. Il n'y a eu d'exemple à Rome de cette espèce d'assassinat commis avec impunité que dans le temps des proscriptions, où la terreur avait fait taire un moment toutes les lois.

De toutes ces productions dégénérées *Sophonisbe* est celle qui se ressent le moins de l'âge avancé de l'auteur. Les caractères en sont bien tracés, les sentiments nobles : il y a des scènes entières dont le dialogue se soutient, des morceaux qui ont de la force, et de temps en temps de beaux vers. Le plus grand vice de l'ouvrage est celui du sujet, que Voltaire lui-même avait reconnu impraticable, lorsqu'il avait parlé de la *Sophonisbe* de Corneille. La sienne est à peu près tracée sur le plan de Mairet [1], surtout dans le cinquième acte qui offre un très-beau spectacle. Il paraît que c'est là surtout ce qui le séduisit; et peut-être d'ailleurs, rebuté du mauvais succès des pièces d'invention qu'il avait faites depuis *Tancrède*, se livra-t-il plus volontiers à la facilité de travailler sur un plan donné. Quoi qu'il en soit, *Sophonisbe* ne fut pas plus heureuse que les *Scythes*, quoique beaucoup meilleure. Je ne crois pas même que Voltaire, dans toute sa force, eût pu vaincre les difficultés du sujet, qui présente un vice radical. C'est un jeune roi intéressant par lui-même et nécessairement le héros de la pièce, forcé de faire mourir la femme qu'il vient d'épouser, Sophonisbe, la nièce d'Annibal, pour la dérober au joug de ses propres alliés, des Romains, qui veulent mener leur captive en triomphe au Capitole. L'impuissance absolue et l'avilissement sont, sans contredit, dans le héros d'une tragédie les défauts les plus intolérables, et ce sont ceux du rôle de Massinisse. Il a aimé autrefois Sophonisbe, qui se souvient encore de cet amour, et qui en a conservé pour lui, même depuis qu'elle a épousé Syphax. Allié des Romains, Massinisse a combattu avec eux, et vient de prendre Cirthe, capitale des États de Syphax; et le vieux roi a été tué sur la brèche. L'amour de Massinisse pour Sophonisbe se rallume quand il revoit cette princesse; et apprenant que Lélie, lieutenant de Scipion, redemande, au nom du consul, la nièce d'Annibal, captive des Romains, il prend le parti de l'épouser le jour même où elle est devenue veuve de Syphax. Ce mariage peut paraître contraire aux bienséances ordinaires; cependant ce n'est pas là ce qui nuit à la pièce : des convenances plus fortes justifient cet hymen. Massinisse, indigné de l'orgueil et de l'ingratitude des Romains, est résolu de renoncer à leur alliance; et la nièce d'Annibal, leur mortelle ennemie, animée contre eux d'une haine héréditaire, qui est à ses yeux le premier des devoirs, ne voit dans son nouvel époux que le vengeur de Syphax, le sien et son dernier appui contre Rome La manière dont ce mariage est proposé et accepté eût fait honneur à Voltaire dans tous les temps.

MASSINISSE.

Écoutez, vous n'avez qu'un instant.
Vos fers sont préparés.... Un trône vous attend.
Scipion va venir.... Carthage vous appelle;
Et si vous balancez, c'est un crime envers elle.
Suivez-moi, tout le veut.... Dieux justes! protégez
L'hymen où je l'entraine, et soyons tous vengés.

SOPHONISBE.

Eh bien! à ce seul prix j'accepte la couronne;
La veuve de Syphax à son vengeur se donne.
Oui, Carthage l'emporte. O mes dieux souverains,
Vous m'unissez à lui pour punir les Romains!

On voit que la nécessité des conjonctures justifie la promptitude de cet accord, et commande l'énergique brièveté du dialogue. On voit aussi que cet amour, ennobli par les plus puissants motifs, est, ainsi que le sujet, plus héroïque que touchant; et c'était une raison de plus pour que l'héroïsme se soutînt dans la pièce, puisqu'il en est le premier intérêt. Mais malheureusement il s'évanouit aussitôt devant Lélie et Scipion. Dans la scène suivante, le lieutenant du consul dicte ses ordres à Massinisse comme à un sujet révolté; et quand celui-ci, qui croit avait pris ses mesures pour être le maître dans Cirthe, veut mettre l'épée à la main et proposer le combat à Lélie, le Romain, d'avance instruit de tout, mieux servi et plus puissant, le fait arrêter et désarmer, sans qu'il puisse faire la moindre résistance. Scipion, qui vient ensuite, prend sur lui une supériorité d'autant plus accablante, qu'il joint à la confiance du pouvoir le langage de la modération la plus tranquille et les consolations de l'amitié. Il fait plus, il montre à Massinisse, le traité qu'il a signé, et qui porte expressément que tous les captifs seront au pouvoir des Romains. Massinisse lui-même est forcé d'en convenir; il ne lui reste d'autre ressource que d'implorer la pitié pour son amour; et Scipion n'est que trop bien fondé à lui opposer les ordres du sénat, qu'il est obligé de suivre, et les dispositions du traité, qui doivent être remplies : en sorte que Massinisse, le premier personnage de la pièce pendant les trois actes, est à la fois trompé dans un projet téméraire, puni comme un rebelle, réprimandé comme un jeune homme, et convaincu d'avoir tort. Cet acte décida le sort de cette tragédie, que les beautés du cinquième acte ne purent relever. La scène du dénoûment est tragique. Massinisse, qui est de-

[1] Il l'intitula, dans la première édition, *la Sophonisbe de Mairet, réparée à neuf*; titre un peu grotesque, qui fit dire à Buffon une plaisanterie à peu près du même goût : *Il faut voir si le public sera content de la ressemelure.*

meuré sans défense, comme sans réponse, a feint de consentir à livrer son épouse; et quand Scipion la demande, un rideau qui se tire découvre l'intérieur du théâtre, et montre Sophonisbe mourante, étendue sur une banquette, et un poignard enfoncé dans le sein; et Massinisse, affaibli déjà par le poison qu'il a pris, mais à qui la rage rend un reste de force, meurt en prononçant contre les Romains des imprécations qui offrent des traits d'énergie parmi beaucoup de négligences.

Ce dénoûment n'est pas conforme à l'histoire: Massinisse, malgré l'horreur du sacrifice où les Romains l'avaient réduit, oubliant un amour passager pour des intérêts durables, fut jusqu'à sa mort l'allié le plus constant et le plus fidèle ami de Rome. Corneille et Mairet, n'osant pas contredire une histoire aussi connue que celle du peuple romain, n'ont point fait mourir Massinisse. Mais on eût peut-être pardonné cette violation de la vérité historique, si la pièce avait pu être plus intéressante. Les mœurs y sont assez fidèlement observées, à un seul endroit près. A la fin du deuxième acte, un officier numide vient dire à la reine :

Reine, il faut vous apprendre
Qu'un *insolent* Romain vient ici de se rendre.
On le nomme Lélie, et le bruit se répand
Qu'il est de Scipion le premier lieutenant.
Sa suite *avec mépris* nous insulte et nous brave :
Des Romains, disent-ils, Sophonisbe est l'esclave.
Leur fierté nous vantait *je ne sais quel sénat,*
Des préteurs, des tribuns, l'honneur du consulat,
La majesté de Rome, etc.

Ce langage pouvait convenir à quelque Germain des bords du Rhin ou du Danube, la première fois que les Romains pénétrèrent dans ces contrées presque sauvages; mais il n'était pas possible qu'au temps de la seconde guerre punique, les Romains, déjà connus en Afrique lors de la première, les Romains, depuis si longtemps en guerre avec Carthage, alliés de Massinisse, ennemis de Syphax, et maîtres de Cirthe après un long siége, fussent tellement étrangers pour un Numide, qu'il entendît parler pour la première fois du sénat de Rome et du nom de Lélie, le lieutenant du général romain qui vient de prendre la ville. Cette ignorance est ici affectée mal à propos, et ne rend pas plus piquants des vers dont la diction est d'ailleurs négligée, comme elle l'est en beaucoup d'endroits : mais elle se relève dans quelques autres. C'est d'ailleurs un grand défaut dans le plan, d'avoir fait paraître au premier acte le personnage inutile de Syphax, qui est tué avant le commencement du second : suivant les règles de l'art, la pièce ne devait commencer qu'après sa mort. Il semble que l'auteur ait voulu suivre le plan de Mairet jusque dans les fautes qui étaient faciles à corriger.

La manière dont on accueillit *Sophonisbe* n'était conforme, ni aux ménagements qu'on devait à l'âge et aux titres de l'auteur, ni même à un mérite que cet âge devait rendre plus intéressant. Certainement il y en avait un, fort peu ordinaire à soixante-quinze ans, à soutenir jusqu'à un certain point l'exécution et le dénoûment d'un sujet si ingrat; et l'agonie de Massinisse, que le jeu de le Kain rendait si terrible, était d'un effet vraiment théâtral. Mais le public ne parut sentir que la froideur du sujet; et Voltaire, blessé de cet accueil, qui lui rappelait encore la disgrâce des *Scythes* et celle du *Triumvirat*, parut aussi se dégoûter enfin, non pas encore de la tragédie, mais du théâtre. Il ne voulut y exposer, ni *les Lois de Minos*, pièce imprimée avant *Sophonisbe*, ni *Don Pèdre*, ni *les Pélopides*, qui la suivirent. Il déclara même dans la préface de ces deux dernières pièces, qu'il ne les avait pas faites pour être représentées. Dans celle des *Lois de Minos* il avait annoncé solennellement qu'il *sortait de la carrière dramatique;* mais il promettait plus qu'il ne pouvait tenir. La tragédie était sa passion dominante; cette passion s'était même rallumée avec plus de force que jamais, lorsqu'il vint nous apporter lui-même *Irène* et *Agathocle*. Mais avant d'en venir à ces deux ouvrages, qui furent ses derniers, il faut dire un mot des trois autres que je viens de nommer.

Il semble que, dans *les Lois de Minos*, il ait voulu revenir au sujet qu'il avait manqué dans *les Guèbres*, et consacrer à la tolérance civile une seconde tragédie. Celle-ci est un peu moins défectueuse que la première, et pour le plan et pour le style, quoiqu'elle le soit encore beaucoup. Il s'agit, comme dans l'autre, d'une jeune fille que la superstition veut sacrifier aux dieux; mais ici du moins cette barbarie fanatique est mieux fondée sur les mœurs et sur la vraisemblance. La scène est en Crète, sous le règne de Teucer, successeur de Minos : celui-ci, législateur de Crète, a établi la coutume d'immoler tous les sept ans une jeune captive aux mânes des héros crétois. C'est en conséquence de cette loi, remarquée comme inviolable, qu'Astérie, faite prisonnière dans la guerre que les Crétois ont contre les Cydoniens, doit être sacrifiée dans le temple de Gortyne. Les Cydoniens sont des peuples du nord de la Crète, encore sauvages, tandis que ceux de Minos sont civilisés; et il entre dans le dessein de l'auteur d'opposer les vertus naturelles de ces Cydoniens, simples et grossiers, aux mœurs superstitieuses et cruelles des Crétois

policés. Teucer les abhorre, ces mœurs; il pense en vrai sage; il voudrait abolir des lois inhumaines, et sauver Astérie : mais son pouvoir est limité par les archontes, et subordonné à la loi de l'État. Pendant ce conflit d'autorité, il arrive qu'Astérie est reconnue pour la fille de Teucer, qui avait été enlevée par les Cydoniens et nourrie chez eux : c'est précisément la fable des *Guèbres*. La même méprise que nous y avons vue n'est pas mieux placée dans *les Lois de Minos*. Datame, jeune Cydonien, amant d'Astérie, et qui vient pour payer sa rançon, la voit conduire par des soldats, qui sont ceux à qui Teucer a confié le soin de la défendre. Il se persuade tout le contraire : il prend les défenseurs d'Astérie pour ses bourreaux, et se jette avec toute sa suite sur les gardes de Teucer et sur ce prince lui-même. Le dénoûment, au lieu d'être amené par l'autorité suprême, comme dans *les Guèbres*, est amené par la force, mais nullement motivé. Teucer, dont le pouvoir semblait jusque-là restreint dans des bornes si étroites, se trouve tout à coup maître absolu. C'est l'armée qui a fait cette révolution; mais il fallait la préparer et la fonder; il fallait dire par quels moyens il dispose ainsi de l'armée, qui ne pouvait pas être jusque-là dans sa dépendance, puisque alors tout y aurait été, le maître de l'armée l'étant nécessairement de tout le reste. Des scènes entières montrent évidemment le dessein de rappeler la dernière révolution de Suède, alors récente, dont l'auteur parle dans ses notes, et de retracer aussi l'anarchie polonaise, qui venait d'être la cause d'une autre espèce de révolution : mais ces sortes d'allusions ne sauraient tenir lieu d'intérêt et de vraisemblance. Teucer brûle le temple de Crète, et abolit les sacrifices humains; le grand prêtre est tué, comme dans *les Guèbres*; et Datame, le soldat cydonien, épouse la fille du roi.

Ce qu'on remarque le plus dans cette pièce et dans presque toutes celles du même temps, c'est l'esprit philosophique de l'auteur, devenu celui de tous les personnages, parce qu'il n'a plus guère la force de leur en donner un autre. Ce n'est plus cette philosophie naturelle, cette douce morale du cœur, sobrement ménagée dans le dialogue, et habilement fondue dans le sujet; c'est la raison d'un vieillard, c'est-à-dire le résultat de l'expérience mis à la place des passions et des caractères. La réflexion est l'esprit de la vieillesse : il domine dans tout ce qu'a fait Voltaire pour le théâtre, depuis *Olympie* jusqu'à *Irène*, et remplace progressivement l'imagination qui s'éteint.

Ce fut un paradoxe historique qui lui fit entreprendre la tragédie de *Don Pèdre*, pour réhabiliter la mémoire de ce roi, nommé par les historiens *Pierre le Cruel*. Il eut certainement des qualités estimables, et son frère naturel, Transtamare, commit, en le tuant, un meurtre très-odieux; mais il n'est ni possible ni permis de contredire tous les historiens, qui sont d'accord sur ses débauches, et sur ses cruautés qui en furent la suite. Voltaire ne rend pas son apologie bien complète, ni bien intéressante, quand il fait dire de lui à Léonore sa femme :

> Ses maîtresses peut-être ont corrompu son âme;
> Le fond en était pur.

Don Pèdre ailleurs dit de lui-même :

> Padille m'enchaînait et me rendait cruel :
> Pour venger ses appas, je devins criminel.
> Ces temps étaient affreux...

Dans la vérité, ni lui ni Transtamare ne pouvaient être des personnages intéressants. Tous deux se disputent Léonore et le trône : les États de Castille sont pour Transtamare, et du Guesclin, à la tête d'une armée française, lui prête un appui plus solide. Léonore a épousé en secret don Pèdre qu'elle aime, quoiqu'elle soit en butte, pendant une partie de la pièce, à ses soupçons injurieux. Le plan est arrangé de manière que Transtamare joue un rôle très-noble pendant les premiers actes, et finit par une barbarie exécrable : rien n'est plus mal conçu. Pour donner une idée de la manière dont cette pièce se dénoue et dont elle est écrite, il suffira de citer l'endroit du cinquième acte où l'on rapporte la défaite et la mort de don Pèdre.

> Par sa valeur trompé, don Pèdre s'est perdu.
> Sous son coursier mourant ce héros abattu
> A bientôt du *roi Jean*[1] subi la destinée.
> Il tombe, on le saisit.
>
> LÉONORE.
>
> Exécrable journée,
> Tu n'es pas à *ton comble*[2]! Il vit du moins?
>
> MENDOSE.
>
> Hélas!
> Le généreux Guesclin le reçoit dans ses bras :
> Il étanche son sang; il le plaint, le console,
> Le sert avec respect, engage sa parole
> Qu'il sera des vainqueurs en tout temps honoré,
> Comme un prince absolu de sa cour entouré.
> Alors il le présente à l'heureux Transtamare.
> Dieu vengeur! qui l'eût cru? le lâche, le barbare,
> Ivre de son bonheur, *aveugle en son courroux*,
> A tiré son poignard, a frappé votre époux.
> Il foule aux pieds ce corps étendu sur le sable, etc.

Cette basse atrocité est par elle-même dégoûtante, et indigne de la tragédie; et de plus, rien n'a indiqué auparavant que Transtamare en fût capable. Qui croirait qu'après ce récit, qui ne serait pas supporté, le poëte ose amener sur la scène cet abominable assassin, qui vient tranquillement réclamer

[1] Que fait là le roi Jean?
[2] *Le comble d'une journée!*

la main de Léonore dont il a massacré l'époux ? Une pareille scène révolterait le spectateur encore plus que le récit qui la précède. Léonore ne lui répond qu'en se perçant d'un poignard. Du Guesclin accable Transtamare de reproches ; il lui dit,

> Je vous dégrade ici du rang de chevalier ;

vers très-noble, mais qui ne peut pas réparer de si énormes fautes : et Transtamare finit la pièce par ces deux vers :

> Je m'en dis encor plus : au crime abandonné,
> Léonore et mon frère, et Dieu, m'ont condamné.

Son remords est aussi froid que son crime. Mais au milieu de tant de défauts et de froideurs, on retrouve encore quelque chose de Voltaire dans une entrevue de don Pèdre et de du Guesclin, dont le dialogue et la diction valent mieux que le reste de la pièce, et respirent la franchise et la générosité qui étaient les caractères de la chevalerie.

Les Pélopides sont le seul ouvrage de la vieillesse de Voltaire où il ne se fasse reconnaître nulle part. Dans tous les autres dont je viens de parler, c'est un feu presque éteint, mais qui laisse encore échapper des étincelles : ici ce sont des cendres froides. C'est la dernière lutte qu'il essaya contre Crébillon ; mais pour ce coup la partie était trop inégale. L'auteur d'*Atrée* avait composé sa pièce dans la vigueur de l'âge et du talent ; Voltaire n'était plus que l'ombre de lui-même dans la tragédie lorsqu'il fit *les Pélopides* ; et ce sujet est un de ceux qui demandent le plus de nerf tragique. La pièce de Voltaire est de la dernière faiblesse, dans le plan comme dans les vers. Il a mis au nombre de ses personnages Hippodamie et sa fille Érope : celle-ci, sur le point d'être la femme d'Atrée, a été enlevée aux autels par Thyeste ; et cet enlèvement a produit une guerre civile dans Argos. Érope qui a épousé Thyeste en secret, s'est retirée dans un temple avec l'enfant qu'elle a eu de son mariage. Sa mère Hippodamie, et le vieillard Polémon, ancien gouverneur des deux frères, et archonte d'Argos, ont obtenu une suspension d'armes. On parle d'accommodement : c'est là que commence la pièce, et, pendant quatre actes, il n'est question d'autre chose que de pourparlers toujours inutiles. Il n'y a de moyen de conciliation que de rendre Érope, qu'Atrée s'obstine à redemander avec justice. Polémon et Hippodamie se flattent d'y déterminer Érope et Thyeste, dont ils ignorent encore l'union secrète. Atrée, à qui l'on promet toujours de lui rendre sa femme, ne peut pas même parvenir à lui parler ; ce n'est qu'à la fin du quatrième acte qu'Érope se résout à le voir et à lui révéler la vérité. Alors il prend le parti de dissimuler, comme dans la pièce de Crébillon, et prépare sa vengeance par les mêmes moyens. La coupe doit être le gage de la réconciliation entre les deux frères. Atrée, qui a fait égorger secrètement l'enfant d'Érope et de Thyeste, remplit la coupe de son sang ; et, au moment où Hippodamie la présente à l'époux d'Érope, la nourrice arrive, et nous apprend le meurtre de l'enfant. Atrée, qui a pris ses mesures pour être le plus fort dans le temple, tue de sa main Érope et Thyeste au pied des autels, et répand du moins leur sang, s'il n'a pu leur faire boire celui de leur fils. Au milieu de toutes ces horreurs, il n'y a nulle force dans les sentiments, nul développement dans les caractères ; nul intérêt pour Thyeste, qui est évidemment coupable, et qui l'est sans excuse et sans repentir ; nul, pour l'espèce d'amour qu'Érope a pour un mari qu'elle condamne sans cesse, et qui ne lui est cher que parce qu'elle voit en lui le père de leur enfant : jamais l'horreur n'a été plus froide. A l'égard du style, on en peut juger par ce morceau, qui est le plus fort du rôle d'Atrée ; c'est ainsi qu'il s'exprime dans un monologue, au moment où il vient d'apprendre qu'Érope et Thyeste sont unis :

> Tout Argos, favorable à leurs lâches tendresses,
> Pardonne à des forfaits qu'il appelle faiblesses,
> Et je suis la victime et la fable à la fois
> D'un peuple qui méprise et les mœurs et les lois.
> Vous en allez frémir, Grèce légère et vaine,
> Détestable Thyeste, insolente Mycène.
> Soleil, qui vois ce crime et toute ma fureur,
> Tu ne verras bientôt ces lieux qu'avec horreur.
> Le voilà, cet enfant, ce rejeton du crime....
> Je te tiens : les enfers m'ont livré ma victime ;
> Je tiens ce glaive affreux sous qui tomba Pélops ;
> Il te frappe, il t'égorge, *il t'étale en lambeaux ?*
> Il fait rentrer ton sang, au gré de ma furie,
> Dans le coupable sang qui t'a donné la vie.
> Le festin de Tantale est préparé pour eux ;
> Les poisons de Médée en sont les mets affreux.
> *Tout tombe autour de moi par cent morts différentes :*
> Je me plais aux accents de leurs voix expirantes ;
> Je savoure le sang dont j'étais affamé.
> Thyeste, Érope, ingrats ! tremblez d'avoir aimé !

Idas accourt à lui, et dit :

> Seigneur, qu'ai-je entendu ? Quels discours effroyables !
> Que vous m'épouvantez par ces cris *lamentables !*

Cette étrange expression de *cris lamentables*, à propos des fureurs d'Atrée, suffirait pour faire voir à quel point Voltaire avait oublié même le mot propre, quand tout ce qui précède ne le prouverait pas. Il n'est pas nécessaire de détailler toutes les fautes de ces vers : il y en a presque autant que de mots. Les quatre vers les plus passables ne sont qu'une espèce de plagiat des vers de Racine et de Boileau, extrêmement affaiblis. Toute la tragédie des *Pélopides* ne vaut pas une scène d'*Atrée*, qui pourtant n'est pas une bonne pièce.

Irène et *Agathocle*, sujets beaucoup moins forts

que celui d'*Atrée*, montrent moins la décrépitude de l'auteur, et offrent encore quelques traits de sentiment et quelques vers heureux. Un des inconvénients d'*Agathocle* est de ressembler beaucoup à *Venceslas*. Dans l'une et l'autre pièce, c'est un vieux souverain dont les deux fils ont autant de différence entre eux que d'éloignement l'un pour l'autre. L'un des deux est tué par son frère. Le père veut d'abord faire périr les meurtrier, et finit par lui céder la couronne : c'est évidemment le même fond. On peut cependant regretter que Voltaire n'ait pas traité ce sujet dans un temps où il eût pu se servir de tout son talent pour développer les idées accessoires qui pouvaient distinguer sa pièce de celle de Rotrou, et, malgré les rapports généraux des deux plans, donner au sien un caractère particulier. Celui qu'il n'a fait qu'indiquer pouvait être dramatique, et fournissait aux mœurs et aux situations. Ses deux frères sont l'inverse de ceux de Rotrou : Rotrou fait mourir celui des deux qui a le plus de vertu, et le meurtrier, qui obtient la grâce et le trône, n'intéresse que par la violence de ses passions, qui semblent l'entraîner malgré lui. Dans *Agathocle*, Argide, après avoir tué Polycrate, peut dire, comme Égisthe dans *Mérope* :

J'ai tué justement un injuste adversaire.

Polycrate, d'un caractère féroce et tyrannique, veut enlever à force ouverte une jeune captive que l'on doit rendre aux Carthaginois, en vertu d'un traité. Argide, aussi généreux que sensible, veut que cette captive soit libre, quoiqu'il en soit amoureux; il défend l'innocence opprimée : attaqué par le ravisseur, il ne lui ôte la vie que pour sauver la sienne. L'amour réciproque du prince Argide et de cette jeune Idace, d'autant plus intéressant dans tous les deux, que tous les deux le combattent, et que les circonstances le traversent, pouvait former une intrigue attachante. Du côté des caractères, on pouvait tirer un grand parti de cet Agathocle, parvenu au trône du sein de la bassesse; qui a fait respecter ses exploits, son courage et ses talents de ces mêmes Syracusains qui haïssaient sa tyrannie. C'était un aperçu assez juste et assez heureux que cette prédilection que le poëte lui donne pour son fils Polycrate, dont il n'ignore pas les vices, mais dont la fierté et l'énergie lui paraissent propres à rendre le trône héréditaire dans sa famille. D'un autre côté, il y a de la vérité dans cette jalousie secrète qui éloigne le cœur d'un vieux tyran de son autre fils Argide, dont l'héroïsme aimable semble reprocher à son père les vices et les cruautés qui ont servi à son élévation. Toutes ces dispositions différentes et contrastées, vaincues à la fin par la nature, par l'ascendant de la vertu, par les réflexions de l'expérience, par la nécessité des conjonctures, pouvaient donner d'autant plus d'effet au dénoûment, que si l'abdication d'Agathocle rappelle celle de Venceslas, celle d'Argide, qui vient ensuite, est une idée aussi belle qu'originale. Que le vieil Agathocle descende du trône quand il a déjà un pied dans la tombe, il n'y a rien là de bien extraordinaire; mais que son fils, au moment où on le fait roi, où les peuples applaudissent à cette proclamation, se souvienne que les Syracusains étaient libres avant que son père les eût asservis; qu'il n'accepte la couronne que pour avoir le droit de s'en dépouiller; et que le premier acte de son pouvoir soit de rendre la liberté à sa patrie, et de préférer des concitoyens à des sujets : je crois que cette révolution serait vraiment théâtrale, si tout le rôle d'Argide avait été fait pour amener et préparer ce beau moment. *Agathocle* n'est qu'une exquisse extrêmement imparfaite, dont Voltaire aurait pu faire un tableau, s'il avait pu tenir encore d'une main assez ferme et assez vigoureuse le pinceau tragique, qui, tremblant entre les doigts glacés d'un vieillard, ne peut que dessiner des figures indécises, sans expression, sans couleur, et sans vie.

Les amis de Voltaire crurent honorer sa mémoire en faisant représenter *Agathocle* le jour de l'anniversaire de sa mort : je ne crois pas que ce zèle fût bien entendu. On sollicita, par un long compliment, l'indulgence du public. Est-ce un hommage bien flatteur que de demander l'indulgence pour celui qui, pendant si longtemps, n'avait eu à demander que la justice? Le public parut connaître mieux les bienséances : il ne se montra pas indulgent, mais respectueux; il écouta la pièce sans murmure, et n'y revint pas. Ce qui put donner de meilleures espérances pour *Agathocle*, c'est l'accueil qu'on avait fait à *Irène*. Mais pouvait-on s'y tromper ? Voltaire était présent lorsqu'on joua *Irène*; et dans quelles circonstances! De plus, quoique le sujet ne valût pas celui d'*Agathocle*, l'exécution en était moins défectueuse : il y avait quelques situations du moins indiquées, quelques instants d'intérêt. Mais au fond la fable de cette pièce avait l'irremédiable inconvénient que nous avons déjà rencontré dans plusieurs des pièces précédentes, celui de mettre les personnages principaux dans une situation dont ils ne peuvent pas sortir. C'est la première fois que l'auteur avait occasion de peindre les mœurs du Bas-Empire et la cour byzantine : c'était un cadre neuf au théâtre, car je compte pour rien l'*Andronic* de Campistron, non qu'il soit sans intérêt, mais parce que l'auteur semble ne s'être pas même douté que la tragédie dût peindre des mœurs. Celles de Byzance, à

époque où est placée l'action d'*Irène*, et qui n'est pas loin de celle d'*Andronic*, demandaient ces touches de Tacite que Racine sut emprunter pour *Britannicus*; et malheureusement Voltaire, qui dans *Rome sauvée* s'était montré capable de la même force, ne pouvait plus l'avoir dans *Irène*. Il y a des peintures dramatiques que tout le monde peut essayer avec quelque facilité, soit parce que les modèles en sont multipliés, soit parce qu'elles sont par elles-mêmes susceptibles de frapper quiconque a un peu d'imagination : tels sont, par exemple, les tableaux de la grandeur romaine ou ceux de la chevalerie, qui sont si propres à élever l'âme, et si favorables à présenter au spectateur. Il y en a d'autres qui demandent le pinceau le plus sûr et le plus exercé : tels sont ceux d'une profonde corruption, du dernier avilissement dans une nation dégradée, du dernier abaissement d'une puissance qui tombe, de cette dégénérescence politique et morale (s'il est permis de se servir de ce terme), qui, se manifestant à la fois dans toutes les parties du corps social, annonce sa dissolution prochaine. C'était l'état de l'empire grec, qui succomba peu de temps après; et ces sortes d'objets sont très-difficiles à représenter, parce que les couleurs, pour être fidèles, doivent être tristes et flétrissantes; que, ne pouvant réussir par l'éclat, elles ne peuvent attacher que par l'extrême vérité, et que la seule lumière qu'on puisse y répandre est celle de la morale et de l'expérience.

Cependant c'est toujours un avantage pour le grand talent, d'avoir à crayonner des mœurs nouvelles, quelque difficulté qu'elles présentent; mais il faut qu'il ait tous ses moyens, et pouvait-on exiger que Voltaire les eût à quatre-vingt-quatre ans? Nicéphore est un de ces despotes, comme on en voit tant dans les annales byzantines, qui, renfermés dans l'intérieur de leur palais avec des femmes, des esclaves et des eunuques, craignent également les ennemis de l'État et leurs sujets, n'osent ni combattre les uns ni paraître devant les autres, pâlissent des succès de leurs généraux d'armée encore plus que de leurs défaites, et ne voient dans tout homme qui a du mérite et de la renommée qu'un concurrent qui peut devenir leur successeur. Nicéphore a une raison de plus pour haïr Alexis Comnène qui vient de battre les Scythes auprès du Strymon : cet Alexis avait dû épouser Irène, devenue depuis impératrice; et son époux Nicéphore s'est aperçu des sentiments qu'elle a conservés pour ce jeune prince, rejeton de la famille impériale des Comnène. Il lui a fait défendre de reparaître à Byzance; ce qui était alors la suite naturelle et la récompense ordinaire des victoires remportées sur les ennemis. Mais Alexis, ramené par l'amour, revient ce jour même dans la capitale, et brave Nicéphore. Il eût fallu détailler les motifs de sa confiance et de son retour, développer ses desseins et ses ressources; mais tout est précipité, sans vraisemblance comme sans effet. Nicéphore ne paraît que dans une scène, pour être insulté par Alexis, et tué dans l'acte suivant. Au troisième, Alexis est empereur, et veut épouser la veuve, après avoir égorgé le mari. Voilà le nœud de la pièce, qui reste le même pendant trois actes, sans qu'il arrive le moindre incident qui varie une situation dont on ne peut rien espérer. On ne voit d'un côté que d'inutiles tentatives, et de l'autre qu'une résistance nécessaire. L'auteur, comme pour donner à Irène un appui dont elle ne doit pas avoir besoin, fait sortir alors de l'ombre d'un cloître le père d'Irène, le vieillard Léonce, qui s'y était retiré, comme il arrivait assez souvent, pour se dérober aux horreurs et aux dangers des révolutions continuelles dont Byzance était le théâtre. Il rappelle à sa fille la coutume établie qui oblige les veuves des empereurs à se renfermer dans une maison religieuse. Il combat avec force les prétentions injustes et les violences d'Alexis :

> Écoutez Dieu qui parle, et la terre qui crie :
> « Tes mains à ton monarque ont arraché la vie.
> « N'épouse point sa veuve.... »

Il est trop sûr qu'Alexis n'a rien à répondre, et que le héros d'une pièce, quand on peut lui parler ainsi, ne peut pas en fonder l'intérêt. Il y en a un peu plus dans le rôle d'Irène qui combat une passion si malheureuse; mais au théâtre on est plus ennuyé qu'attendri d'un malheur sans remède. Alexis, comme s'il voulait se rendre encore plus odieux, fait arrêter le père d'Irène. Elle se tue, comme tout le monde s'y attend depuis trois actes; et cette mort, qui suit un long monologue, est tout ce que contient le cinquième acte.

Ce qui doit toujours surprendre, c'est que, dans toutes ces pièces, *les Pélopides* exceptés, il y a toujours quelques morceaux écrits du style de la tragédie. On applaudit beaucoup un fort beau vers du rôle de Léonce, en réponse à Comnène, qui lui reprochait sa morale comme un *préjugé* :

> La voix de l'univers est-elle un préjugé?

Je laisse aux philosophes à répondre à Voltaire qui a fait ce vers, au public qui l'applaudit, et à l'*univers*.

Les rapides révolutions de Byzance parurent heureusement exprimées dans ces vers, qui ont du nombre, de la précision, et de l'élégance :

> Vingt fois il a suffi pour changer tout l'État,

De la voix d'un pontife ou du cri d'un soldat.

. . . .

Nous avons vu passer ces ombres fugitives,
Fantômes d'empereurs élevés sur nos rives,
Tombant du haut du trône en l'éternel oubli,
Où leur nom d'un moment se perd enseveli.

D'autres vers étonnèrent par le coloris poétique; celui-ci, par exemple, que dit Irène en parlant du mariage qui la fit impératrice en la faisant si malheureuse,

On para mes chagrins de l'éclat des grandeurs,

et cet autre qui rend la même idée,

Je montai sur le trône au faîte du malheur.

Au reste, *Irène* fut bientôt oubliée; mais on n'oubliera jamais ce triomphe du génie décerné sur le théâtre de Paris à l'homme extraordinaire qui, sentant sa fin prochaine, était venu chercher la récompense de soixante ans de travaux, et qui sans finir, comme Sophocle, par un chef-d'œuvre, méritait comme lui de mourir sous les lauriers.

CHAPITRE IV. — *Des tragiques d'un ordre inférieur.*

SECTION PREMIÈRE. Théâtre de Crébillon.

Je vais parler d'un homme dont le nom fut pendant bien des années le mot de ralliement d'un parti nombreux, qui ne pouvant souffrir et encore moins avouer la prééminence de Voltaire, ne trouvait pas de meilleur moyen de s'en venger que de prodiguer des hommages affectés à un talent si inférieur au sien. Ce parti, protégé par le crédit, par les passions et les intérêts d'hommes puissants ou irrités, eut longtemps une grande influence; il disposait de la voix des uns ou du silence des autres; il entraînait ou intimidait : il est aujourd'hui à peu près anéanti. Mais, après que le temps a ramené la justice, il reste à la constater dans l'histoire littéraire, et cette justice doit être d'autant plus complète, qu'elle a été plus tardive et plus combattue. Il faut la rendre doublement instructive : d'abord en faisant voir que la concurrence longtemps établie entre Crébillon et Voltaire, et surtout la préférence donnée au premier, étaient le scandale du goût et de la raison; ensuite en mettant au grand jour les motifs de cette aveugle partialité et les ressorts qu'elle a mis en œuvre.

Je sais qu'une génération se souvient rarement des injustices d'une autre, et le dégoût m'aurait peut-être éloigné moi-même d'en rechercher les traces dans une foule de brochures oubliées; mais les éditeurs de Crébillon m'ont dispensé de cette peine; ils ont pris celle de rassembler dans ses œuvres les éloges follement exagérés dont elles avaient été l'objet; ils ont pris à tâche de conserver ces monuments honteux de l'esprit de parti. Il n'y a personne qui n'ait dans sa bibliothèque les œuvres de Crébillon, quoiqu'il soit très-difficile de les lire. C'était donc mettre sous les yeux de tout le monde des diatribes dont les principes sont aussi faux que le style en est mauvais; et puisqu'on a voulu propager l'erreur et le mensonge, il n'est pas inutile de les extirper jusqu'à la racine, et d'y substituer la vérité.

Crébillon a fait exception à cette maxime généralement vraie, que le génie poétique est celui de tous qui est le plus prompt à se déceler : le sien ne se montra que fort tard, et il fallut même l'en avertir. Il avait plus de trente ans, et n'avait encore songé qu'à suivre le palais lorsqu'on l'engagea à travailler pour le théâtre. Son coup d'essai fut *Idoménée*, qui eut quelque succès, et qui devait en avoir, si on ne le compare qu'aux autres pièces du temps, à celles de la Chapelle, de la Grange, de l'abbé Abeille, de Bélin, de mademoiselle Bernard, et autres, qui fournissaient des nouveautés à la scène française depuis qu'elle avait perdu Racine, et avant qu'elle eût acquis Voltaire. C'est dans cette époque intermédiaire que parut Crébillon, au commencement de ce siècle; et certes ce n'était pas le temps de se rendre difficile sur le début d'un poëte dramatique.

Le sujet d'*Idoménée* est tragique, c'est la situation cruelle d'un père qu'un vœu imprudent oblige d'immoler son fils. La difficulté était de créer une intrigue, et de varier les effets de cette situation qui doit durer pendant cinq actes. L'intrigue d'*Idoménée* est fort mauvaise, mais elle ne l'est pas plus que presque toutes celles qu'on faisait alors. Ce sont de ces froids amours de roman, de ces rivalités qui ne produisent rien que des conversations langoureuses; et l'on ne saurait trop redire que c'était le fond de presque toutes les pièces du temps, la ressource banale de tous les auteurs, jusqu'à ce que Voltaire vînt relever notre théâtre. Dans un résumé succinct qu'il fit paraître quelque temps après la mort de Crébillon, il s'exprime ainsi sur *Idoménée* :

« L'intrigue en était faible et commune, la diction lâche; et toute l'économie de la pièce trop moulée sur ce grand nombre de tragédies languissantes qui ont paru sur la scène et qui ont disparu. »

Ce jugement est juste sans être sévère : il y a même de l'indulgence à dire de la versification d'*Idoménée* qu'elle est *lâche* : elle est excessivement vicieuse, et l'auteur y montrait déjà cette ignorance totale de

la langue, dont il ne s'est jamais corrigé. Les éditeurs qui ont été chercher la plupart de leurs matériaux et de leurs pièces justificatives dans les feuilles d'un journaliste connu surtout par une haine furieuse contre Voltaire, haine qui suffirait seule pour infirmer son opinion, nous rapportent tout au long un fragment de ces feuilles où il se fait juge entre Crébillon et Voltaire, et s'écrie à propos d'*Idoménée :*

« Comment peut-on dire que l'intrigue de cette pièce soit faible et commune? Qu'on la lise et qu'on juge. »

La lire est la seule difficulté : il n'y en a pas beaucoup à juger. Toute cette intrigue consiste dans la rivalité d'Idoménée et de son fils Idamante, tous deux amoureux d'une Erixène, fille de Mérion, prince qui a disputé le sceptre de la Crète à Idoménée, et que celui-ci a fait périr. Assurément rien n'est plus commun qu'une pareille intrigue ; et si l'on ajoute qu'elle ne produit pas le moindre incident, il est clair qu'elle est très-*faible*. Il y a plus, elle est très-déplacée et très-mal conçue. On a peine à supporter qu'un roi de l'âge d'Idoménée, quand la colère des dieux dévaste ses États, quand la peste dévore ses sujets, quand il s'agit, pour les sauver, de sacrifier son propre fils, nous occupe pendant cinq actes de ses inutiles amours pour une princesse dont il a tué le père, et dont son fils est aimé; que dans la même exposition où il nous trace les malheurs de la Crète et les siens, il dise tranquillement à Sophronyme :

Tu n'auras pas toujours cette même pitié,
Quand tu sauras les maux dont le destin m'accable,
Et que *l'amour a part à mon sort* déplorable.

L'amour a part à mon sort! Sur un seul vers de cette espèce, on peut juger de cette espèce d'amour. Il n'y a point de sujet qu'on ne rendît glacial avec cet amour et avec ce style :

Croirais-tu que mon cœur, nourri dans les hasards,
N'a pu de *deux beaux yeux* soutenir les regards,
Et que j'adore enfin, *trop facile et trop tendre*,
Les restes de ce sang que je viens de répandre?
SOPHRONYME.
Quoi! seigneur, vous aimez? Et parmi tant de maux....
IDOMÉNÉE.
Cet amour, dans mon cœur, s'est formé *dès Samos*.

Ce qu'il y a de plus étrange, c'est que, pour se défaire de cet amour, il n'a rien imaginé de mieux que de tuer le père de celle qu'il aimait. J'espérais, dit-il,

Dans le sang du père d'Érixène,
J'espérais étouffer mon amour et ma haine.
Je m'abusais : mon cœur, par un triste retour,
Défait de son courroux, n'en eut que plus d'amour.

Quand on entend Idoménée, dans les circonstances où il se trouve, raisonner sur ce ton de *cet amour formé dès Samos*, et de *ce cœur* qui, *défait de son courroux, n'en a eu que plus d'amour,* quel est l'homme qui, avec un peu de bon sens, ne s'aperçoit aussitôt que ce qu'on appelle si ridiculement de l'amour n'est autre chose ici qu'une espèce de vieille convention, un protocole usé, qui obligeait tout héros de tragédie de se dire toujours amoureux, comme le héros de Cervantes se croyait obligé d'avoir une dame de ses pensées? Et cette mode a duré cent cinquante ans! Le bon goût n'a pas assez de sifflets pour la poursuivre jusqu'à ce qu'elle ne reparaisse plus.

Et que produit ce bel amour? Rien autre chose que des lamentations insipides entre le père et le fils, des reproches mutuels, un ennuyeux étalage de sentiments alambiqués; le tout en vers qu'on me dispensera de citer, sur le peu que je viens de dire. Idamante se tue quand il faut finir la pièce. Pour ce qui est d'Érixène, elle a eu soin de nous dire, dans la scène précédente, qu'elle allait quitter la Crète,

Heureuse si sa mort prévenait sa *retraite*.

N'est-ce pas là dénouer une intrigue bien tragiquement? L'héroïne de la pièce ne sait rien de mieux que de s'en aller ; et Idoménée, qui parle toujours de mourir à la place de son fils, le voit se percer de son épée, et répète encore qu'il mourra, mais se garde bien d'en rien faire. Tel est l'ouvrage dont le journaliste cité par les éditeurs nous dit, avec une confiance digne de lui :

« *Idoménée*, sans doute, est *la plus médiocre* des pièces de Crébillon : mais, malgré ses défauts, *il y a peu de tragédies modernes qui lui soient comparables, quoiqu'elles jouissent du succès le plus éclatant.* »

Comme il n'y avait point de pièces modernes qui eussent plus de succès que celles de Voltaire, ce trait tombait évidemment sur lui. Ainsi, peu de ses chefs-d'œuvre étaient *comparables à Idoménée*, et les plus heureux pouvaient tout au plus prétendre à la comparaison. Il n'y a rien à dire sur cet arrêt, si ce n'est de nommer celui qui le prononçait : c'était Fréron. Il cite, il est vrai, le seul morceau d'*Idoménée* qui annonçait du talent : c'est le récit de la première scène dont les beautés avaient déjà été remarquées plusieurs fois, mais dont personne n'a relevé les fautes. Il a soin même d'en retrancher quelques vers trop évidemment mauvais. Le voici dans son entier :

La Crète *paraissait*, tout *flattait* mon envie;
Je *distinguais* déjà le port de Cydonie :
Mais le ciel ne *m'offrait ces objets ravissants*
Que pour rendre *toujours* mes désirs plus pressants.
Une effroyable nuit sur les eaux répandue
Déroba tout à coup ces objets à ma vue;

La mort seule y parut.... Le vaste sein des mers
Nous entr'ouvrit cent fois la route des enfers.
Par des vents opposés les vagues ramassées,
De l'abîme profond jusques au ciel poussées,
Dans les airs embrasés *agitaient mes vaisseaux*,
Aussi près d'y périr qu'à fondre sous les eaux.
D'un déluge de feux l'onde comme allumée
Semblait rouler sur nous une mer enflammée ;
Et Neptune en courroux à tant de malheureux
N'offrait *pour tout salut* que des rochers affreux.
Que te dirai-je enfin? Dans ce péril extrême,
Je tremblai, Sophronyme, et tremblai pour moi-même...
Pour apaiser les dieux, je priai... je promis....
Non, je ne promis rien : dieux cruels! j'en frémis....
Neptune, l'*instrument* d'une indigne faiblesse,
S'empara de mon cœur et dicta la promesse.
S'il n'en eût inspiré le barbare *dessein*,
Non, je n'aurais jamais promis de sang humain.
« Sauve des malheureux si voisins du naufrage,
« Dieu puissant! m'écriai-je, et rends-nous au rivage!
« *Le premier des sujets* rencontré par son roi,
« A Neptune immolé, satisfera pour moi.... »
Mon sacrilége vœu rendit le calme à l'onde;
Mais rien ne put le rendre à ma douleur profonde;
Et l'effroi succédant à *mes premiers transports*,
Je me sentis glacer en revoyant ces bords ;
Je les trouvai déserts; tout avait fui l'orage.
Un seul homme *alarmé* parcourait le rivage;
Il semblait de ses pleurs mouiller quelques débris.
Je m'approche en tremblant.... Hélas! c'était mon fils...
A ce récit fatal *tu devines le reste*.
Je demeurai sans force à cet objet funeste,
Et mon malheureux fils eut le temps de voler
Dans les bras du cruel qui devait l'immoler.

« Ce récit est *aussi bien versifié* que touchant, et *respire cette noble simplicité* dont les siècles anciens nous ont laissé des modèles. » (*Année littéraire.*)

D'ordinaire les gens de ce métier ne louent pas mieux qu'ils ne blâment. Il y a des beautés réelles dans ce récit; en total, il est touchant : mais il est très-faux qu'il soit *bien versifié ;* il est plein de fautes, et de fautes graves. Les quatre premiers vers sont très-défectueux. *Paraissait, flattait, distinguait, offrait :* ces quatre imparfaits l'un sur l'autre sont une grande négligence. *Tout flattait mon envie :* le mot propre était *mon espoir. Ces objets ravissants* est vague et faible. *Toujours*, dans le vers suivant, est une cheville. Mais cet hémistiche,

La mort seule y parut...

est admirable. Malheureusement les huit vers qui suivent ne sont qu'un fatras digne de Brébeuf. Fussent-ils meilleurs, ils offrent un détail descriptif qui serait trop long et trop déplacé dans un récit où il faut aller à l'effet et au pathétique; mais ils sont faits de manière à être très-mauvais partout. Quelle phrase que celle ci : *Les vagues... agitaient dans les airs embrasés mes vaisseaux aussi près d'y périr qu'à fondre sous les eaux !* Je ne parle pas seulement de cette expression si faible, *agitaient :* mais qu'est-ce que cette idée puérile de *vaisseaux aussi près de périr dans les airs qu'à fondre sous les eaux ?* Dans tous les cas, n'auraient-ils pas péri dans les flots? Avant que la poudre à canon pût faire sauter un navire, a-t-on jamais imaginé comment il pouvait périr dans les airs? Et une idée si fausse et si recherchée n'est-elle pas encore bien plus impardonnable dans un récit dramatique, dans la bouche d'un personnage pénétré des sentiments les plus douloureux? Est-ce là *cette simplicité des anciens ?* Elle se trouve du moins dans ces vers, les meilleurs sans contredit de tout ce morceau :

Je me sentis glacer en revoyant ces bords :
Je les trouvai déserts; tout avait fui l'orage.
Un seul homme *alarmé* parcourait le rivage;
Il semblait de ses pleurs mouiller quelques débris.

Il n'y a de trop que ce mot, *alarmé :* la circonstance en demandait un plus expressif, et qui parût plus nécessaire pour le sens, et moins pour le vers ?

Je priai... je promis...
Non, je ne promis rien. . . . . . .
Non, je n'aurais jamais promis de sang humain.

Ce sont encore là de très-beaux mouvements. Mais combien d'autres vers très-répréhensibles! une *onde allumée d'un déluge de feux* qui *roule une mer enflammée;* des rochers offerts *pour tout salut*, etc.

Neptune, l'*instrument* d'une indigne faiblesse, etc.

Instrument est ici à contre-sens; l'*instrument d'une faiblesse* est celui qui la sert, et non pas celui qui l'inspire. *Le barbare dessein*, en parlant du vœu d'Idoménée, est encore une expression impropre. Un pareil vœu n'est rien moins qu'un *dessein;* c'est une pensée funeste, suggérée par la crainte.

. . . L'effroi succédant à *mes premiers transports*.

Autre impropriété de termes. De quels transports s'agit-il ici? Idoménée, en formant son vœu, n'a pu ressentir que de la terreur. La terreur a-t-elle des *transports ?* Est-ce des *transports* de joie, quand le calme est revenu? Mais, acheté à ce prix, il ne pouvait guère exciter de *transports*, et le poëte lui-même l'a senti, puisqu'il fait dire à Idoménée :

Mon sacrilége vœu rendit le calme à l'onde;
Mais rien ne put le rendre à ma douleur profonde.

Les *transports* sont donc une cheville mise pour rimer, et ce qui prouve encore plus de faiblesse dans la diction, c'est de ne pouvoir faire entrer dans un vers ce qu'il est indispensable d'énoncer.

Le premier des sujets rencontré par son roi.

Il fallait absolument *le premier de mes sujets*, et la mesure seule s'y est opposée. Après ces mots déchirants, *hélas! c'était mon fils*, le vers suivant,

A ce récit fatal tu devines le reste,

est à glacer. Quand on songe à *ce reste*, on sent qu'un pareil vers est ce qu'il y a de pis en fait de che-

ville. *A cet objet funeste* ne le relève pas; mais le récit est parfaitement terminé par ces deux vers :

Et mon malheureux fils eut le temps de voler
Dans les bras du cruel qui devait l'immoler.

De ce mélange de beautés et de fautes il résulte que le poëte qui a écrit ce morceau avait du tragique dans le style, mais nullement qu'il sût écrire; et il ne l'a pas appris depuis.

Cependant il prouva un véritable talent pour la tragédie, par le progrès de sa composition. *Atrée* était fort supérieur à *Idoménée*. La versification en est beaucoup plus forte, sans être moins incorrecte. Le caractère d'Atrée a de l'énergie, et quelquefois n'est pas sans art : il y a des moments de terreur. Voilà le mérite de cette pièce, dont la destinée pourrait paraître singulière, si elle n'était expliquée par ce même esprit de parti dont tout cet article n'est qu'une histoire continuelle. *Atrée* n'a jamais pu s'établir au théâtre; et s'il fallait en croire la foule des journalistes et des compilateurs qui se sont rendus leurs échos, on le regarderait comme un de nos chefs-d'œuvre dramatiques. Rien n'est si commun, dans toute cette populace de prétendus critiques qui se répètent les uns les autres, que de dire l'auteur d'*Atrée*, comme on dit l'auteur du *Cid*, d'*Andromaque*, de *Mérope*. La plupart sont convenus pourtant que l'horreur y était poussée trop loin; mais il convenait à celui qui se fit pendant vingt ans le panégyriste de Crébillon, en titre d'office, d'être plus intrépide que tous les autres : aussi nous dit-il affirmativement : *Le rôle d'Atrée est ce qu'il y a de plus beau sur notre théâtre*. Par quelle fatalité ce que notre théâtre *a de plus beau* ne saurait-il y paraître avec succès? Depuis vingt-cinq ans on a essayé trois fois de le reprendre, et j'en ai observé l'effet avec beaucoup d'attention. Passé la scène du second acte, où Atrée reconnaît son frère, la pièce était écoutée avec un silence froid et morne, rarement interrompu par des applaudissements donnés à quelques traits de force; et en sortant, tout le monde disait, Je ne reverrai pas cet ouvrage-là; et l'on tenait parole : à la seconde représentation, la pièce était abandonnée, et il n'était pas possible de la mener plus loin. On croirait que cet accueil est une réponse suffisante à l'éloge emphatique que je viens de rapporter; oui, pour le public qui ne juge que par l'impression qu'il reçoit. Mais combien de jeunes auteurs, en voyant *Atrée* mis au-dessus de tout par des critiques qui pendant un certain temps ont eu de la vogue, se persuadent volontiers que ce sont les spectateurs qui ont tort, que les atrocités sont en effet le plus grand effort de l'esprit humain, et que l'horreur est ce qu'il y a de plus tragique! C'est au contraire tout ce qu'il y a de plus facile à trouver; nous avons des romans presque inconnus et fort au-dessous du médiocre, où l'on a rassemblé assez d'horreurs pour faire vingt mauvaises tragédies. C'est aujourd'hui surtout, c'est quand l'impuissance d'un côté et la satiété de l'autre nous précipitent dans tous les excès et dans tous les abus, qu'il faut démontrer que la théorie du bon goût est d'accord avec l'expérience de tous les siècles; que la grande difficulté, le grand mérite est de trouver le degré d'émotion où le cœur aime à s'arrêter, et de n'exciter la pitié ou la terreur que jusqu'au point où elle est un plaisir. Si dans tous les arts de l'imagination il ne s'agissait que de passer le but, rien ne serait si commun que les bons artistes; mais il s'agit de l'atteindre, et c'est ce qui est rare. Faisons servir l'examen d'*Atrée* à la confirmation de ces principes, qu'il faut d'autant plus remettre en vigueur, que l'on cherche plus à les ébranler.

Rien n'est si connu que ce sujet. Érope a été enlevée il y a vingt ans par Thyeste, au moment où elle venait d'épouser Atrée; elle est retombée quelque temps après au pouvoir d'Atrée, comme elle était sur le point de donner un fils à Thyeste. Atrée a fait périr la mère, et élevé le fils dans le dessein de se servir un jour de sa main pour égorger Thyeste. En élevant le fils pour ce parricide, il n'a cessé de poursuivre le père dans tous les asiles où il fuyait. Thyeste est à présent dans Athènes; du moins on le croit, parce que Athènes s'est déclarée pour lui. C'est ici que commence la pièce, et ces faits sont exposés dans la première scène, où Atrée confie à Eurysthène ses abominables projets, sans autre motif que d'en instruire le spectateur; car, dans les règles de l'art, une pareille confidence n'est vraisemblable que lorsqu'elle est nécessaire; et Atrée non-seulement n'a besoin de se confier à personne, mais il s'ouvre très-imprudemment, puisqu'il suffirait d'un mouvement de pitié très-naturel pour engager Eurysthène à découvrir tout au jeune prince, qui passe pour le fils d'Atrée. Cette faute, au reste, est une des moindres de l'ouvrage; elle est du nombre de celles qui sont de peu de conséquence à la représentation, où le spectateur, content d'être mis au fait de tout, n'examine pas trop comment l'auteur a motivé son exposition.

Cependant Thyeste, tandis qu'Atrée se préparait à partir du port de Chalcis (où se passe l'action) pour attaquer les Athéniens, avait de son côté armé une flotte pour rentrer dans Mycènes, et faire une diversion en faveur de ses alliés. Mais une tempête affreuse a détruit ou dispersé ses vaisseaux, et l'a jeté lui et sa fille Théodamie dans l'île d'Eubée, sur

les côtes de Chalcis, où il a été recueilli et secouru par ce même Plisthène qui est son fils et qui se croit celui d'Atrée. Le prince est devenu tout à coup amoureux de cette Théodamie qu'il ne connaît pas, et cet amour ajoute encore à la pitié que lui inspire le malheur du père, qu'il ne connaît pas davantage. Thyeste et sa fille ne demandent qu'un vaisseau pour s'éloigner d'un séjour que la présence d'Atrée leur rend si terrible; mais Plisthène ne saurait disposer d'un vaisseau sans l'aveu du roi. Il engage Théodamie à s'adresser à lui; elle l'avait déjà vu une fois, et il l'avait reçue avec humanité : mais Thyeste s'était soigneusement caché. Leur départ devient d'autant plus pressant, que celui d'Atrée est suspendu par un avis qu'il reçoit au second acte, que Thyeste n'est plus dans Athènes. Théodamie, qui aime Plisthène, voudrait bien que son père ne s'exposât pas de nouveau sur la mer, et continuât à rester ignoré dans Chalcis; mais Thyeste insiste, et veut absolument partir : il faut donc se résoudre à revoir Atrée, et la terreur commence à se faire sentir. Elle est au comble lorsque Atrée, après quelques questions assez naturelles dans les circonstances, demande à Théodamie pourquoi son père semble dédaigner ou craindre de paraître devant un roi dont il implore les secours et les bienfaits. Elle répond :

Mon père, infortuné, sans amis, sans patrie,
Traîne à regret, seigneur, une importune vie,
Et n'est point en état de paraître à vos yeux.

Le soupçonneux Atrée ne réplique que par ces mots qui font trembler :

Gardes, faites venir l'étranger en ces lieux.

Après tout ce qu'on a entendu d'Atrée, la vraie terreur règne sur la scène en ce moment, que j'ai toujours vu produire une impression très-marquée. Elle se soutient dans l'entrevue des deux frères, qui est belle, bien dialoguée, surtout dans la première moitié. L'instant de la reconnaissance, et l'expression graduée de tous les sentiments qui se réveillent dans l'âme de l'implacable Atrée à l'aspect de Thyeste, est de la plus grande vigueur.

Quel son de voix a frappé mon oreille?
Quel transport tout à coup dans mon cœur se réveille?
D'où naissent à la fois des troubles si puissants?
Quelle soudaine horreur s'empare de mes sens?
Toi, qui poursuis le crime avec un soin extrême,
Ciel, rends vrais mes soupçons, et que ce soit lui-même!
Je ne me trompe point; j'ai reconnu sa voix;
Voilà ses traits encore.... Ah! c'est lui que je vois :
Tout ce déguisement n'est qu'une adresse vaine;
Je le reconnaîtrais seulement à ma haine.
Il fait, pour se cacher, des efforts superflus;
C'est Thyeste lui-même, et je n'en doute plus.

« Je le reconnaîtrais seulement à ma haine, »

est effrayant de vérité et d'énergie : toute la scène fait frémir. Mais aussi c'est ce qu'il y a de plus beau dans la pièce; c'est ici que l'effet s'arrête avec l'action; dès ce moment, nous ne verrons plus rien de théâtral; nous n'éprouverons plus que cette tristesse mêlée de dégoût, qui naît d'un spectacle d'horreurs gratuites, de vengeances froidement raffinées, tranquillement réfléchies, exécutées sans obstacle. Il est facile de faire voir, en continuant cet examen, que ce sujet, de la manière dont le poëte l'a conçu, ne pouvait attacher le spectateur par aucune des émotions qui établissent l'empire de la tragédie sur la sensibilité du cœur humain. Nous rencontrerons encore quelques beautés de détail; mais nous ne verrons plus guère que des fautes dans le plan et dans l'intrigue, dont il est temps de faire connaître les vices essentiels.

Atrée, dès qu'il a reconnu son frère, se livre à des transports de rage, le menace de toute sa vengeance, l'accable d'injures et d'opprobre, et finit par dire à ses gardes :

Qu'on lui donne la mort, gardes; qu'on m'obéisse,
De son sang odieux qu'on épuise son flanc.

Puis tout à coup il revient à lui, et dit à part :

Mais non : une autre main doit verser tout son sang.
(*Aux gardes.*)
Oubliais-je?... Arrêtez; qu'on me cherche Plisthène.

Et Plisthène, attiré par le bruit, arrive aussitôt. Ce mouvement d'Atrée n'est pas juste; et Crébillon, dont le principal mérite dans cette pièce est d'avoir peint fortement la haine, et la haine qui dissimule, s'y est mépris pour cette fois : ce mot que dit Atrée, *oubliais-je?* est faux. Comment a-t-il pu *oublier* un projet qui l'occupe depuis vingt ans, et dont il vient tout récemment de s'entretenir fort au long avec Eurysthène? On peut supposer tout au plus que, dans le premier accès de fureur que lui inspire la vue de Thyeste, il ait dit pour premier mot, qu'on l'immole, et qu'il soit sur-le-champ revenu à lui; mais un pareil *oubli* ne peut pas durer pendant quarante vers. Il fallait donc que toutes les menaces qu'il fait ne fussent d'abord que feintes, et n'eussent pour objet que de mieux abuser son frère sur la feinte réconciliation qui finit cette scène, et que le spectateur s'aperçût qu'Atrée trompe également, et quand il s'emporte, et quand il s'apaise. En effet, il feint de se rendre aux prières de Plisthène et de Théodamie, et de pardonner à Thyeste. Son but est de le rassurer, et de se ménager le temps et les moyens de déterminer Plisthène à l'égorger; mais ces moyens sont encore fort mal combinés. Dès le premier acte, il a exigé que Plisthène s'engageât par serment à servir sa vengeance. Le prince l'a

juré, ne croyant pas qu'on lui demandât un meurtre au moment où on l'envoie combattre, et quand Atrée lui a dit qu'il fallait immoler Thyeste, il a répondu comme il le devait :

Je serai son vainqueur, et non son assassin.

A présent que Thyeste est sans défense entre les mains de son frère, Atrée doit croire moins que jamais que Plisthène, dont il connaît le caractère généreux, soit capable d'une action si lâche. Cependant il la lui propose, et ce qui lui donne l'espérance de l'obtenir, est précisément ce qui devait la lui ôter. Il a découvert que le jeune prince aime Théodamie, et s'il refuse d'égorger le père, Atrée le menacera d'égorger la fille : il semble croire ce moyen infaillible. Il n'était pourtant pas difficile de prévoir qu'entre ces deux partis, dont la suite nécessaire est de perdre Théodamie d'une manière ou d'une autre, un amant préférerait celui qui du moins lui épargne un crime atroce, un crime qui le rendrait pour jamais un objet d'horreur aux yeux de son amante. On croit sans peine qu'un homme capable de sacrifier tout à son amour (et Plisthène encore n'est pas cet homme-là) se déterminera à commettre un crime qui peut lui assurer la possession de ce qu'il aime, mais non pas un crime qui lui en ôte à jamais l'espérance. Aussi Plisthène répond, comme tout le monde s'y attend, et comme Atrée devait s'y attendre, que, quoi qu'il puisse arriver, il ne tuera pas le frère de son père et le père de Théodamie. S'il est vrai que la tragédie soit fondée sur la connaissance du cœur humain, on peut juger, d'après ces observations d'une vérité incontestable, si l'auteur d'*Atrée* a suivi dans cette pièce la marche de la nature, si les combinaisons de son principal personnage ne sont pas des atrocités mal conçues, si ce ne sont pas là des fautes telles qu'on n'en trouve jamais dans Racine ni dans aucune des belles tragédies de Voltaire. Tout le troisième acte porte donc à faux; et tout ce qui est faux est toujours froid.

A ces conceptions maladroites se joint quelquefois le ridicule dans l'exécution. Plisthène rappelle au féroce Atrée les serments qui ont scellé sa réconciliation avec son frère. Voici la réponse qu'il reçoit :

Sans vouloir dégager un serment par un autre,
Veux-tu que tous les deux nous remplissions le nôtre?
Et tu verras bientôt, si j'explique le mien,
Que ce dernier serment ajoute encore au tien.
J'ai juré par les dieux, j'ai juré par Plisthène,
Que ce jour qui nous luit mettrait fin à ma haine.
Fais couler tout le sang que j'exige de toi;
Ta main de mes serments aura rempli la foi.

Se serait-on attendu à trouver dans une tragédie les *subtilités* et *la direction d'intention* qui nous ont tant fait rire dans les *Provinciales* aux dépens d'Escobar, et qui depuis ont conservé le nom d'escobarderies? Grâces à Crébillon, Melpomène a parlé le jargon scolastique. Quelle misérable ressource et quel puéril artifice! Et l'on nous dira que ce mélange de petites finesses comiques et d'horreurs repoussantes est *ce qu'il y a de plus beau sur la scène!* Et tandis qu'on a mille fois recherché dans Voltaire avec un acharnement infatigable, ou des fautes imaginaires, ou des fautes infiniment plus excusables, jamais qui que ce soit n'a relevé cet assemblage de ridicule et de monstruosité fait pour dégrader l'art de Sophocle. On a observé à cet égard, pendant près d'un siècle, un silence de convention, et l'on a cru parvenir ainsi à faire illusion à la postérité. Le moment est venu de lui déférer et ce long scandale, et ce lâche silence. Autant les motifs de tolérance honteuse sont aujourd'hui reconnus et avérés, autant il est certain qu'on ne peut en supposer aucun autre que l'amour de la vérité dans celui qui est obligé de la dire; et s'il est encore des hommes de parti à qui elle peut déplaire, il ne leur reste qu'une ressource, c'est de combattre l'évidence.

Plisthène a bien raison de répondre :

Ah! seigneur, puis-je voir votre cœur aujourd'hui
Descendre à des détours si peu dignes de lui?

Ils sont surtout bien indignes de la scène tragique. Mais Plisthène pouvait lui dire : Vous n'êtes pas même dans le cas de recourir à l'équivoque, et vous n'avez pas eu l'attention de vous en ménager les moyens. Voici vos propres paroles :

Je veux bien oublier une sanglante injure.
Thyeste, sur ma foi que ton cœur se rassure :
De mon inimitié ne crains point les retours;
Ce jour même en verra finir le triste cours.
J'en jure par les dieux, j'en jure par Plisthène;
C'est le sceau d'une paix qui doit finir ma haine
Ses soins et ma pitié te répondront de moi.

Cela est positif; et quand on a dit qu'on *veut bien oublier l'injure*, quand on parle de sa *pitié*, certes, cela ne peut vouloir dire en aucun sens qu'on fera périr le père par la main du fils. Il n'y a point là d'équivoque possible, et cette petitesse méprisable est de plus un mensonge et une contradiction.

Atrée, ne pouvant réussir dans son premier dessein, en conçoit un autre non moins horrible, et qui conduit au dénoûment que la fable fournissait : c'est d'égorger Plisthène et de faire boire son sang à Thyeste. Pour en venir à ce dénoûment, il faut de toute nécessité tromper une seconde fois Thyeste, et lui inspirer, s'il est possible, une entière confiance : c'est ce qui amène cette seconde récon-

ciliation qui a été généralement blâmée même par les plus ardents panégyristes de Crébillon et de son *Atrée*. Cette critique était dans la bouche de tout le monde, lors de la nouveauté de la pièce; cette répétition du même moyen était, suivant l'avis général, ce qui la faisait languir. L'auteur seul ne se rendit pas sur cet article : on le voit par sa préface, où il se défend là-dessus de toute sa force. J'avoue que je suis entièrement de son avis, non que ce ressort me paraisse devoir être d'un grand effet, mais, dans son plan donné, il ne pouvait en employer un meilleur; et c'est par d'autres raisons que l'action de sa pièce est si languissante pendant les trois derniers actes. Cette deuxième réconciliation est à mes yeux ce qu'il y a de mieux dans le rôle d'Atrée, ce qui établit le mieux cette réunion de la fourbe la plus profonde et de la scélératesse la plus noire, réunion qui forme son caractère; c'est ce qu'il y a de mieux combiné pour tromper Thyeste; enfin, c'est la seule partie de l'ouvrage où il y ait de l'art et de l'invention : le reste n'est guère que de la mythologie chargée de déclamations, et mêlée d'un plat épisode d'amour.

Atrée imagine de découvrir tout à Thyeste, de lui révéler le secret de la naissance de Plisthène; de lui rendre son fils. Il feint qu'Eurysthène, touché de pitié pour ce malheureux enfant condamné à périr avec sa mère, l'a dérobé autrefois au glaive. Il feint qu'abusé par Eurysthène il a élevé ce jeune homme substitué à son propre fils que la mort avait enlevé : il avoue que son dessein était de se servir de lui pour assassiner Thyeste; mais il ajoute qu'alors il ne le connaissait pas pour ce qu'il était, et qu'Eurysthène, confident de son projet, a été saisi d'horreur, et lui a déclaré la vérité; qu'alors il n'a pu résister à la compassion que lui inspirait la déplorable destinée du père et du fils; que lui-même a eu horreur des forfaits qu'il méditait; qu'il n'a pas trouvé de voie plus sûre, pour convaincre pleinement son frère de son retour vers lui, que de lui confesser tout ce qui s'était passé dans son cœur, et de remettre Plisthène dans les bras de Thyeste. Enfin, pour sceller cette paix d'une manière plus auguste, il propose de la jurer sur la coupe de leurs pères; serment qui, pour les enfants de Tantale, est aussi inviolable que le Styx pour les dieux, et qui expose le parjure à une punition inévitable. Il est sûr que si quelque chose peut en imposer à Thyeste, malgré tout ce qui s'est passé, c'est ce récit si artificieusement mêlé de vérité et de mensonge, cet aveu que fait Atrée de sa propre perfidie, et qui est vraiment un coup de maître en fait d'hypocrisie et de noirceur. Thyeste, charmé de retrouver un fils, prête une entière croyance à son frère, et consent volontiers à la cérémonie de la coupe. Mais Plisthène, qui a vu Atrée de plus près et qui le connaît mieux, ne se fie pas à ces apparences imposantes; il poursuit la résolution qu'il avait déjà prise de faire partir en secret Thyeste et Théodamie sur un vaisseau dont il dispose, et de s'embarquer avec eux. A peine les deux frères sont-ils sortis ensemble, qu'il dit à Thessandre son confident, qu'il a chargé de tous les apprêts du départ :

> Dès ce moment au port précipite tes pas;
> Que le vaisseau surtout ne s'en écarte pas :
> De mille affreux soupçons j'ai peine à me défendre.

Ce mouvement est très-beau et très-juste; et lorsque Thessandre, dans l'acte suivant, lui parle, pour le rassurer, des caresses dont Atrée accable son frère, des préparatifs de ce festin religieux, des serments que fait Atrée, il répond :

> Et moi, je ne vois rien dont le mien ne frémisse.
> De quelque crime affreux cette fête est complice :
> C'est assez qu'un tyran la consacre en *ces lieux*;
> Et nous sommes perdus s'il invoque les dieux.

Ce dernier vers est de la plus grande force de pensée; mais celui-ci,

> De quelque crime affreux cette fête est complice.

a le mérite d'une expression poétique bien rare dans Crébillon.

On sait comme la pièce finit. Tout s'exécute au gré d'Atrée. Instruit des mesures que Plisthène a prises, il les prévient aisément, le fait arrêter, et l'envoie à la mort. On présente la coupe pleine de son sang au malheureux Thyeste, qui, près de la porter à ses lèvres, s'écrie :

> C'est du sang!...
>
> ATRÉE.
>
> Méconnais-tu ce sang?
>
> THYESTE.
>
> Je reconnais mon frère.

Ce vers effroyable est traduit de Sénèque. Thyeste se tue, et le dernier vers du rôle d'Atrée,

> « . . . je jouis enfin du fruit de mes forfaits, »

termine dignement la pièce.

Maintenant, rendons-nous compte de l'impression qu'elle doit naturellement faire, et voyons si elle remplit le but de la tragédie. De quoi s'agit-il durant ces trois actes, et que présentent-ils au spectateur? Atrée méditant, avec tout le sang-froid de la sécurité, quel moyen il choisira de préférence pour exercer la vengeance la plus affreuse qu'il soit possible sur Thyeste, qui est entre ses mains sans aucune espèce de défense. Mais qui ne voit qu'une semblable situation ne peut jamais être théâtrale?

Permis au prétendu aristarque que j'ai déjà cité de nous dire avec un ton magistral, plus facile à prendre qu'à justifier :

« Cette tragédie est un chef-d'œuvre, et de la plus grande manière : c'est un *Rembrand* dans l'école de Melpomène. »

Ces grands mots, cette dénomination de *Rembrand*, peuvent en imposer aux sots. Je n'irai point chercher *Rembrand* pour savoir si *Atrée* est une bonne tragédie; je n'invoquerai que le bon sens, et c'est au nom du bon sens que je proposerai ce dilemme fort simple : La vengeance d'Atrée, prête à tomber sur Thyeste, est le seul objet qui puisse m'occuper dans cette pièce; il faut donc que je puisse m'intéresser à cette vengeance, ou à celui sur qui elle doit s'exercer : il n'y a pas de milieu; car encore faut-il bien que je puisse m'intéresser à quelque chose ou à quelqu'un. Est-ce à la vengeance d'Atrée? Mais cela est impossible. Il a reçu un sanglant outrage, il est vrai; mais il y a vingt ans; mais que peut me faire cette vieille injure? mais que m'importe qu'on lui ait enlevé, il y a vingt ans, cette Érope qu'il a tuée? A coup sûr son ressentiment n'est pas de l'amour; c'est de la rage : et comment puis-je la partager ou l'excuser? Celui qui en est l'objet ne peut que me faire compassion dès qu'il paraît; il est si dénué et si misérable, que celui qui le poursuit ne peut être à mes yeux qu'une bête féroce altérée de sang. Il y a plus : cette vengeance, si elle était incertaine ou combattue, pourrait du moins exciter ma curiosité; je pourrais être curieux de savoir si Thyeste échappera ou n'échappera pas à l'ennemi qui veut sa perte; mais là-dessus je suis satisfait dès le second acte : il est au pouvoir d'Atrée, rien ne peut l'en tirer; et je connais assez Atrée pour être bien sûr qu'il n'épargnera pas sa victime. Il n'est donc plus question que de savoir quelle espèce de mal il lui fera, quel genre de supplice il imaginera, enfin, de quelle manière il fera mourir celui que dès le second acte je regarde déjà comme mort. Et c'est là ce que vous offrez aux hommes rassemblés, pendant trois actes! Voilà ce dont vous voulez qu'ils s'occupent! C'est ainsi que vous croyez les attacher et les émouvoir! Et vous croyez couvrir ce défaut de ressorts dramatiques, ce manque absolu de mouvement et d'action, par un long et monotone développement, le plus souvent déclamatoire, des sentiments d'un monstre qui me débite, le plus souvent en vers très-mauvais, toute la morale des enfers! Non, heureusement ce n'est pas ainsi qu'on mène le cœur humain; et il n'y a rien pour lui dans la vengeance d'Atrée.

— Mais la vengeance n'est-elle donc pas une passion tragique? — Oui, sans doute, et l'une des plus tragiques. Mais comment? Quand elle prend sa source dans quelqu'un des sentiments où la nature se reconnaît; dans l'indignation d'un grand cœur qui repousse l'injustice ou l'affront; dans l'humanité souffrante qui repousse l'oppression; dans l'amour outragé qui dispute, qui venge, qui punit une maîtresse. C'est ainsi que les maîtres de l'art nous l'ont montrée. Voyez dans le *Cid*, après que nous avons vu l'insolent Gormas insulter la vieillesse de don Diègue, voyez si nous ne sommes pas tous de son parti quand il crie vengeance à son fils. Nous en sommes tellement, que, si Rodrigue, dont l'amour nous intéresse, balançait à le sacrifier à la vengeance de son père, on ne lui pardonnerait pas. Voyez dans *Alzire*, quand Zamore, écrasé par la tyrannie de Gusman qui lui a ravi le trône et son amante, poignarde un tyran, un ravisseur, un rival, est-il quelqu'un qui ne plaigne et qui n'excuse l'amour, le malheur et le désespoir? Voilà comme la vengeance est dramatique; c'est quand elle est prompte, subite, violente, commandée par la passion qui l'excuse, bravant le danger qui l'ennoblit; c'est alors que tous les spectateurs l'adoptent, l'embrassent, la justifient; c'est là qu'elle frappe de grands coups, et produit de grands mouvements. La tragédie ne doit pas ressembler à une nuit d'hiver, tout à la fois noire et froide : c'est une nuit brûlante, une nuit d'orage, où l'éclair doit briller sans cesse à travers les nuages ténébreux que la foudre doit déchirer avec de longs éclats. Si Zamore s'écrie dans les fers,

Vengeance, arme nos mains; qu'il meure, et c'est assez.
Qu'il meure.... Mais, hélas! plus malheureux que braves,
Nous parlons de punir, et nous sommes esclaves,

n'entendez-vous pas tous les cœurs, ennemis de la tyrannie et amis de l'opprimé, lui répondre par le même cri? Ne le suivent-ils pas tous dans son entreprise désespérée? La terreur, la pitié, tout ce cortége de la tragédie n'est-il pas avec lui? Mais s'il me faut fixer les yeux pendant trois actes sur l'immobilité glaciale d'une action stagnante comme les marais du Cocyte, et noire comme ses eaux, puis-je éprouver autre chose que du dégoût et de l'ennui[1]? — Mais

[1] Une saillie peut quelquefois exprimer la vérité tout aussi bien que des raisonnements. J'étais à une représentation d'*Atrée*, à côté d'un homme qui ne paraissait pas avoir beaucoup d'habitude du spectacle, et qui n'était venu ce jour-là que sur la réputation de l'auteur d'*Atrée*. Je m'aperçus de son impatience dès le troisième acte; mais au monologue du cinquième, lorsque Atrée dit,

Oui, je voudrais pouvoir, au gré de ma fureur,
Le porter tout sanglant jusqu'au fond de ton cœur...

mon homme, las de le voir délibérer si longtemps sur ce qu'il ferait de Plisthène, avança la tête vers le théâtre, et dit à demi-voix, mais de manière à être entendu de ses voisins : *Eh! fais-en ce que tu voudras. Mange-le tout cru, si tu veux, pourvu que je ne sois pas de ton festin.* Et il s'en alla.

la vengeance d'Atrée n'est pas hors de la nature : il y a eu des hommes qui l'ont nourrie dans le cœur aussi longtemps, et qui l'ont assouvie par de semblables barbaries. — Soit. Mais si tout ce qui est dramatique doit être dans la nature, s'ensuit-il que tout ce qui est dans la nature soit dramatique? Ne faut-il pas que l'art choisisse ses modèles? Ou s'il peut quelquefois en employer de pareils, ne faut-il pas alors que l'intérêt se porte d'un côté, tandis que l'horreur se montre de l'autre? Et qu'y a-t-il dans *Atrée* qui puisse établir cet intérêt? C'est la deuxième partie de mon dilemme : elle n'est pas plus favorable à Crébillon que la première.

Si l'injure avait été récente; si les amours d'Érope et de Thyeste avaient pu nous intéresser; si les remords de l'un et la tend'resse de l'autre avaient pu trouver accès dans nos cœurs; si Thyeste, en même temps qu'il est en danger, avait des ressources; si, caché longtemps à son frère et découvert enfin, il pouvait lutter contre ses ressentiments; si Atrée, ne pouvant se venger à force ouverte, finissait par recourir à la dissimulation et à la fourbe, alors la pièce pourrait devenir théâtrale, malgré l'inconvénient irremédiable d'un dénoûment qui n'est qu'horrible, et qui étale à nos yeux le triomphe du crime. C'était en partie ce que la connaissance de l'art avait montré à Voltaire quand il entreprit *les Pélopides*, et ce que l'extrême faiblesse d'un talent octogénaire ne pouvait plus exécuter. Mais dans Crébillon le rôle de Thyeste est absolument passif, et nous avons vu, par plus d'un exemple, que des rôles de cette nature ne pouvaient jamais fonder l'intérêt d'une tragédie, puisqu'il ne peut exister sans des passions, du mouvement, et de l'action. Rien de tout cela dans Thyeste : entièrement abattu par le malheur, c'est un proscrit tremblant sous le glaive, et incertain seulement de quel côté on le frappera. Il n'est d'ailleurs connu du spectateur que par une mauvaise action, et il n'en témoigne aucun repentir. Quant à ce qu'il peut entreprendre, son rôle est encore nul à cet égard. Au quatrième acte, et avant la deuxième réconciliation, lorsque, se voyant observé de toutes parts, il ne doute plus de la trahison d'Atrée, Théodamie vient supplier Plisthène de hâter leur fuite, elle lui dit que Thyeste furieux erre dans le palais d'Atrée,

> Tout prêt à lui plonger un poignard dans le sein.

Mais de la manière dont il s'est montré, et dans la situation où il est, épié et entouré par les satellites d'un tyran aussi vigilant qu'Atrée, on sent trop que cette prétendue fureur n'est que dans le récit de Théodamie : on n'en voit aucune trace lorsqu'il paraît dans la scène suivante entre Plisthène et sa fille. S'il avait pu ou voulu tenter un coup de désespoir, c'est là qu'il pouvait en parler. Il n'en dit pas un mot; il ne parle que de sa tendresse pour Plisthène et de leurs périls communs. Il se contente de dire :

> Je l'avoue : *à mon tour*, je me suis cru perdu.
> Prince, j'allais tenter...

Et comme l'auteur a senti l'embarras de lui faire dire ce qu'il *allait tenter*, Plisthène l'interrompt à ce mot pour lui dire :

> *Calmez le soin qui vous dévore;*
> Vous n'êtes point perdu, puisque je vis encore.

Mais Plisthène, quoi qu'il en dise, n'est pas en état d'entreprendre plus que lui : il a dit dans le premier acte qu'il ne pouvait disposer d'un seul vaisseau. Atrée a eu soin de faire partir tous les amis de ce prince; il a dit au troisième acte :

> Tout ce que ce palais rassemble autour de moi
> *Sont* autant de sujets dévoués à leur roi.

Il se trouve pourtant, au cinquième, que Plisthène, on ne sait comment, croit avoir un vaisseau à sa disposition. Mais il est arrêté sur-le-champ; et d'ailleurs le simple projet d'une pareille fuite n'est pas plus dramatique que les moyens n'en sont probables. Ainsi tout est inactif dans la pièce; et la seule infortune de Thyeste ne peut inspirer qu'une compassion mêlée de quelque mépris pour un personnage si vulgaire, et ne supplée point l'intérêt, qui ne peut naître que de l'action, que des incidents qui la varient, que des alternatives de la crainte et de l'espérance.

Il reste l'amour épisodique de Plisthène et de Théodamie, amour qui est né depuis quelques jours, dont à peine on s'aperçoit, qui semble n'être là que pour remplir quelques scènes de fadeurs romanesques, disparate choquante dans un sujet tel que celui d'*Atrée;* et ce qui, dans la pièce, n'est qu'une faute de plus, ne peut pas en faire l'intérêt.

Ceux qui ont voulu justifier le rôle d'Atrée et le dénoûment de l'ouvrage ont dit que, s'il n'avait pas réussi, c'est parce qu'Atrée avait paru trop cruel, et le dénoûment trop horrible, et que tout cela est *trop fort* pour notre faiblesse. Point du tout. Cléopâtre est encore plus cruelle qu'Atrée, car elle égorge un de ses fils et veut empoisonner l'autre, quoique tous deux ne lui aient jamais fait aucun mal : cela est encore plus *fort* (puisqu'il est question de *force*) que l'action d'Atrée qui tue son neveu, et qui réduit un frère qui l'a cruellement offensé à se tuer de désespoir. Pourquoi donc le dénoûment de *Rodogune* est-il si théâtral, et que celui d'*Atrée* l'est si peu? C'est que dans l'un l'horreur est tragique, et que dans l'autre elle ne l'est pas. Elle est tragi-

que dans *Rodogune*, parce qu'il y a suspension, terreur et pitié Il y a suspension, puisque le spectateur est incertain si l'exécrable projet de Cléopâtre réussira, et si Antiochus, après ce qu'il vient d'apprendre du meurtre de son frère, prendra le breuvage empoisonné. Il y a terreur, parce qu'il est sur le point de boire le poison quand sa mère l'a goûté, et qu'il était perdu, si heureusement le poison n'agissait assez tôt sur Cléopâtre pour trahir sa méchanceté. Il y a pitié, parce que jusque-là l'intérêt s'est réuni sur les deux frères, dont la rivalité même n'a pu détruire l'amitié vertueuse, et qui sont aussi chers aux spectateurs que leur mère leur est odieuse. Enfin l'horreur s'arrête où elle doit s'arrêter, puisque le crime n'est que médité, qu'il est puni, et qu'Antiochus est sauvé. Ainsi toutes les conditions que l'art exige sont remplies. Le sont-elles dans le cinquième acte d'*Atrée?* Aucune suspension; car on sait que Plisthène est tué, on voit que Thyeste se confie à son frère. Tout est prévu longtemps d'avance, et l'on ne peut rien attendre que le plaisir que peut avoir Atrée à voir les douleurs de son frère, et ce n'est là ni de la terreur ni de la pitié : il n'en résulte qu'un mouvement d'aversion et de dégoût, tel qu'on le ressent à tout spectacle qui n'est qu'horrible. Concluons que Voltaire avait raison quand il a dit, en marquant les deux grands défauts d'*Atrée* :

« Cette fureur de vengeance, au bout de vingt ans, est nécessairement de la plus grande froideur.... Un homme qui jure, à la première scène, qu'il se vengera, et qui exécute son projet à la dernière, sans aucun obstacle, ne peut jamais faire aucun effet. Il n'y a ni intrigue ni péripétie, rien qui vous tienne en suspens, rien qui vous surprenne, rien qui vous émeuve. »

Ces paroles sont pleines de sens, et l'analyse que j'ai faite n'en est que le commentaire.

Il ajoute :

« Le style est digne de cette conduite; la plupart des vers sont obscurs, et ne sont pas français. »

Rien n'est plus vrai, et le seul tort qu'ait ici la critique, c'est de ne pas ajouter qu'il y en a de fort beaux. Commençons donc par rendre cette justice : je l'ai déjà rendue à la scène de la reconnaissance et à quelques vers que j'ai rapportés. Le rôle d'Atrée a aussi quelques endroits d'une singulière vigueur de pensée et d'expression. En voici un fort connu, dont Voltaire s'est moqué : je dois me défier beaucoup de mon avis quand il est contraire au sien; mais j'avoue que ces vers d'*Atrée* ne m'ont jamais paru que dignes d'éloge, et je les ai toujours vu applaudir :

Je voudrais me venger, fût-ce même des dieux :
Du plus puissant de tous j'ai reçu la naissance;
Je le sens au plaisir que me fait la vengeance.

Je puis me tromper; mais il me semble qu'il n'y a rien dans ces vers qui ne soit conforme à l'idée que nous nous formons des dieux de la fable, tels qu'Homère nous les a peints. Ils sont tous implacables et avides de vengeance, depuis Jupiter jusqu'à Vénus. Atrée, qui en descendait, s'explique donc convenablement, et ce premier vers,

Je voudrais me venger, fût-ce même des dieux,

respire une ivresse de vengeance, une sorte d'orgueil féroce qui annonce bien le caractère d'Atrée.

Mais le morceau qui a le plus de mérite poétique, c'est le songe de Thyeste. A la vérité, ce n'est qu'un hors-d'œuvre inutile à la pièce; mais il est d'un coloris sombre et terrible, qui appartient à la tragédie.

Près de ces noirs détours que la rive infernale
Forme à replis divers dans cette île fatale,
J'ai cru longtemps errer parmi des cris affreux
Que des mânes plaintifs poussaient jusques aux cieux.
Parmi ces tristes voix, sur ce rivage sombre,
J'ai cru d'Érope en pleurs entendre gémir l'ombre.
Bien plus, j'ai cru la voir s'avancer jusqu'à moi,
Mais dans un *appareil* qui me glaçait d'effroi.
« Quoi! tu peux t'arrêter dans ce séjour funeste!
« Suis-moi, m'a-t-elle dit, infortuné Thyeste. »
Le spectre, à la lueur d'un triste et noir flambeau,
A ces mots, m'a traîné jusque sur son tombeau.
J'ai frémi d'y trouver le redoutable Atrée,
Le geste menaçant et la vue égarée,
Plus terrible pour moi, dans ces cruels moments,
Que le tombeau, le spectre et ses gémissements.
J'ai cru voir le barbare entouré de furies;
Un glaive encor fumant armait ses mains impies,
Et sans être attendri de *ses* cris douloureux,
Il semblait dans son sang plonger un malheureux.
Érope, à cet aspect, plaintive et désolée,
De ses lambeaux sanglants à mes yeux s'est voilée.
Alors j'ai fait pour fuir des efforts impuissants,
L'horreur a suspendu l'usage de mes sens.
A mille affreux objets l'âme entière livrée,
Ma frayeur m'a jeté sans force aux pieds d'Atrée.
Le cruel, d'une main, semblait m'ouvrir le flanc,
Et de l'autre, à longs traits m'abreuver de mon sang.
Le flambeau s'est éteint, l'ombre a *percé* la terre,
Et le songe a fini par un coup de tonnerre.

Il y a bien encore quelques fautes; il était impossible à Crébillon d'écrire un morceau entier où il n'y en eût pas : mais elles sont peu de chose, et les beautés prédominent. L'harmonie imitative est sensible dans ces quatre vers :

J'ai cru longtemps errer parmi des cris affreux
Que des mânes plaintifs poussaient jusques aux cieux.
Parmi ces tristes voix, sur ce rivage sombre,
J'ai cru d'Érope en pleurs entendre gémir l'ombre.

Ces deux autres,

Érope, à cet aspect, plaintive et désolée,
De ses lambeaux sanglants à mes yeux s'est voilée,

offrent une image du plus grand effet, et le dernier

termine très-heureusement tout ce tableau, qui est d'une touche mâle et vigoureuse.

Mais le style en général est vicieux de toutes les manières possibles. Si nous en croyons le journaliste qui a cru répondre à Voltaire, *Atrée, à une cinquantaine de vers près, est sur le ton que demande la tragédie*. Il ajoute :

« Et quelle est la pièce, *même de Racine*, où il ne se trouve pas de mauvais vers? Il suffit que *le plus grand nombre soit reconnu bon*, pour qu'on dise qu'un drame est bien écrit. »

Le principe est vrai; mais il faut avoir perdu toute pudeur pour nommer Racine à côté de Crébillon, et surtout à propos de style, et pour nous faire entendre que *le plus grand nombre des vers d'Atrée est reconnu bon*. Il est de la plus exacte vérité qu'il n'y en a pas cent cinquante que voulût conserver un homme qui saurait écrire : tout le reste pèche plus ou moins par la pensée, par l'expression, par l'obscurité, par la dureté, par l'impropriété des termes, par le vice des constructions, mais principalement par un amas de chevilles, par une foule innombrable de vers oiseux, de mots parasites qui, revenant sans cesse, suffiraient seuls pour rendre la lecture de cette pièce, comme de toutes les autres, rebutante pour quiconque a un peu d'oreille et de goût. Je citerai quelques exemples de chaque espèce de fautes, et je puis assurer que, si l'on voulait, le livre à la main, les remarquer toutes, on ne finirait pas.

Commençons par les fautes de sens. On aperçoit de temps en temps, dans le rôle d'Atrée, une sorte de contradiction bien étrange : tantôt il parle de sa vengeance comme de la chose la plus légitime, il s'en fait un honneur et un devoir; tantôt comme d'un crime où il se complaît, et par lequel il voudrait surpasser celui de Thyeste. Un bon écrivain aurait songé à le concilier avec lui-même; cette inconséquence, dans le caractère comme dans le dialogue, est d'un déclamateur qui s'exprime au hasard, et qui oublie dans une page ce qu'il a écrit dans une autre.

Après l'indigne affront que m'a fait son amour,
Je serai sans honneur tant qu'il verra le jour.
. . . .
Un ennemi qui peut pardonner une offense,
Ou manque de courage, ou manque de puissance.
. . . .
Mon cœur, qui sans pitié lui déclare la guerre,
Ne cherche à le punir qu'au défaut du tonnerre.

Et même au cinquième acte, tout près de consommer les horreurs qu'il a méditées, il dit encore :

Il faut un terme au crime, et non à la vengeance.

Ou ce vers n'a pas de sens, ou il signifie qu'Atrée ne regarde pas la vengeance comme un *crime*, puisqu'il veut que le *crime* ait des bornes, et que la vengeance n'en ait pas. Cependant il a dit, en parlant de Thyeste et de Plisthène,

Si je ne m'en vengeais par des *forfaits* plus grands;

et la même idée est répétée en vingt endroits. Cette inconséquence, plus ou moins fréquente dans tous les rôles de Crébillon, n'est pas moins marquée dans celui de Plisthène que dans celui d'Atrée. Qu'on en juge par ces vers voisins les uns des autres dans une scène très-courte, lorsqu'il s'occupe de l'évasion de Thyeste et de sa fille.

O devoir, dans mon cœur trop longtemps respecté,
Laisse un moment l'amour agir en liberté!
Les rigoureuses lois qu'impose la nature
Ne sont plus que des droits dont la vertu murmure.
Secrets persécuteurs des cœurs nés vertueux,
Remords, qu'exigez-vous d'un amant malheureux?

Cherchez du sens dans ces six vers qui se suivent. Il veut d'abord que *le devoir laisse agir l'amour*; et ce devoir ne peut être autre chose que les *rigoureuses lois qu'impose la nature*; et voilà que *ces lois ne sont plus que des droits dont la vertu murmure*. Comment *la vertu* peut-elle *murmurer d'un devoir*? Et depuis quand *les remords* sont-ils *les persécuteurs des cœurs vertueux*? on a toujours cru qu'ils étaient la punition des cœurs coupables. Il dit au même endroit, en parlant de Théodamie,

C'est pour la dérober au coup qui la menace,
Que je n'écoute plus qu'*une coupable audace*.

et quelques vers après la *coupable audace*, il dit,

Courons, pour la sauver, *où mon honneur* m'appelle,

et tout de suite après,

Mais où la rencontrer? Eh quoi! les justes dieux
M'ont-il déjà puni d'*un projet odieux*?

en sorte que le *projet* de sauver Thyeste et Théodamie est tout à la fois une *coupable audace*, un *honneur*, et un *projet odieux*.

Il continue :

Allons, ne laissons point, dans l'ardeur qui m'anime,
Un cœur comme le mien réfléchir sur *un crime;*

et quatre vers après, sans qu'il ait rien dit qui annonce aucun changement dans ses pensées, aucun retour sur lui-même,

Ce n'est point un forfait; c'est imiter les dieux,
Que de remplir son cœur du soin des malheureux.

Ainsi ce *crime*, sur lequel il ne voulait pas même réfléchir, au bout de quatre vers, *n'est plus un forfait;* c'est une *imitation des dieux :* et dans tous ces vers il s'agit de la même chose! Je demande à tout homme de bonne foi si la raison peut supporter ou pardonner cet amas d'idées incohérentes, ce chaos de contradictions, et si l'on peut choquer plus ouver-

tement le premier principe du style, celui de savoir du moins ce qu'on veut dire. D'où naît tout cet inextricable embarras dans les discours de Plisthène? De ce que le désir de sauver Thyeste et Théodamie lui paraît contraire à l'obéissance filiale, puisqu'il se croit encore fils d'Atrée. Mais était-il donc si difficile de se dire que cette obéissance a ses bornes naturelles, et que sauver son oncle des fureurs de son père, non-seulement ce n'est pas commettre *un crime* ni former *un projet odieux* (expression qui, dans la bouche de Plisthène, est un contre-sens inconcevable), mais même que c'est prévenir un véritable crime et l'épargner à son père?

Atrée dit au premier acte :

Enfin mon cœur se plaît dans cette inimitié,
Et s'il a *des vertus*, ce n'est pas *la pitié*.

Passons l'expression hasardée, mais qu'on entende que la *pitié* est une *vertu;* si elle n'en est pas une, elle peut du moins être la source d'actions vertueuses. Mais si Atrée ne connaît pas la *pitié* (et là-dessus on l'en croit aisément), pourquoi dit-il au troisième acte :

Lâche et vaine *pitié*, que ton murmure cesse....
Abandonne mon cœur...

Est-ce que la *pitié* peut habiter un moment dans un cœur tel qu'on a vu celui d'Atrée? Cette apostrophe n'est qu'une déclamation. Ailleurs, en parlant du projet de faire boire à Thyeste le sang de son fils, il dit :

Un dessein si funeste,
S'il n'est digne d'Atrée, est digne de Thyeste.

Cette expression vague de *dessein si funeste* n'est là qu'une étrange cheville. Mais comment ce dessein ne serait-il pas *digne d'Atrée*, qui croit ressembler aux dieux par l'amour de la vengeance? C'est encore un contre-sens.

Il y en a bien d'autres; mais les barbarismes de phrases, les solécismes et les termes impropres, sont encore plus nombreux.

A peine mon amour égalait ma *fureur;*
Jamais amant trahi ne l'*a plus signalée*.

Cela signifie en français, *Jamais amant trahi n'a plus signalé ma fureur*. Atrée veut dire, et la construction demandait : *Jamais amant trahi n'a plus signalé la sienne.*

Mais en vain mon amour brûlait de nouveaux feux.

On *brûle des feux de l'Amour;* mais qui jamais a dit *mon amour brûle d un feu?*

Il *n'en* attend pas moins *de* sa valeur suprême
Que ce qu'en vit Élis, Rhodes, cette île même.

Il *n'en* attend pas moins *de* sa valeur : ce sont deux régimes au lieu d'un. Le premier est vicieux; il fallait absolument : *Il n'attend pas moins de sa valeur*. Et cet hémistiche, *que ce qu'en vit :* quelle horrible dureté!

Si j'ai pu quelque temps te déguiser mon nom,
Le soin de me venger *en fut seul la raison.*

Cette phrase n'est pas correcte; on ne dit point, *la raison de faire quelque chose :* on dirait bien, le soin de me venger *fut mon seul motif, ma seule pensée.*

Puis-je mieux me venger de ce sang odieux
Que d'armer contre lui son forfait et les dieux?

Puis-je mieux me venger que d'armer n'est pas une construction plus française : il fallait *qu'en armant.*

Croirais-tu que du roi la haine sanguinaire
A voulu me forcer d'assassiner son frère?
Que, pour *mieux m'obliger* à lui percer le flanc,
De sa fille, *au refus*, il doit verser le sang?

Au refus, pour dire *sur mon refus*, n'est pas français.

Mais *n'en attendez rien* à mon devoir *contraire.*

N'attendez rien contraire est barbare : il faut *n'attendez rien de contraire.*

Il m'est plus cher qu'à vous : *sans me donner la mort*
Le roi ne sera point l'arbitre de son sort.

L'auteur veut dire : *A moins qu'il ne me donne la mort, il ne sera point l'arbitre de son sort.* La tournure qu'il emploie le dit mal, et n'est pas correcte.

Instruit de vos bontés pour un sang malheureux,
Je n'en trahirai pas l'exemple généreux.

Je ne trahirai point l'exemple de vos bontés! Quelle phrase! Celle-ci est encore pire :

Et ne m'exposez pas à *l'horreur légitime*
D'avoir, sans fruit pour vous, osé tenter un crime.

L'horreur légitime d'avoir tenté!

Sa beauté, tout enfin, jusqu'à son malheur même,
N'offre en elle qu'un front digne du diadème.

Tout n'offre en elle qu'un front! Quel style! Souvent le mauvais goût est poussé jusqu'à l'excès du ridicule : tel est cet endroit où Plisthène parle du naufrage de Théodamie :

Déplorable jouet des vents et de l'orage,
Qui, *même en l'y poussant, l'enviaient au rivage.*

Je ne crois pas que le bel-esprit italien ait produit un *concetto* aussi bizarre que *les vents et l'orage qui envient* une femme *au rivage*. Ce même Plisthène, dont le langage est toujours très-extraordinaire, tombe ailleurs dans un autre excès; ce n'est plus celui du raffinement, c'est celui de la simplicité. A

propos de sa Théodamie qu'Atrée veut faire périr :

> Non, cruel, ce n'est point pour la voir expirer,
> Que du plus tendre amour je me sens *inspirer*.

Vraiment je le crois bien ; ce n'est guère *pour cela* qu'on aime une femme : c'est là ce qu'on appelle du style niais. Alcimédon veut apprendre au roi qu'il ne faut pas chercher dans Athènes Thyeste, qui n'y est plus ; qu'un vaisseau en a apporté la nouvelle. Voici comme il s'exprime en arrivant :

> Vous tenteriez, seigneur, un inutile effort ;
> *Je le sais d'un vaisseau* qui vient d'entrer au port.
> On ne sait s'il a pris la route de Mycènes ;
> Mais depuis près d'un mois il n'est plus dans Athènes.

Assurément, Atrée doit croire qu'il parle du *vaisseau* : point du tout ; c'est de Thyeste, qu'il n'a pas même nommé. Et cette expression, *je le sais d'un vaisseau!* L'auteur n'est pas plus heureux quand il veut employer les figures.

> *Avec l'éclat du jour* je vois enfin renaître
> L'espoir et la douceur de me venger d'un traître.

Que fait là *l'éclat du jour?* Cela pourrait tout au plus se dire si la nuit avait suspendu une vengeance qui doit avoir lieu au point du jour ; mais il n'en est pas question. *L'espoir* qu'il a de *se venger* ne tient nullement à cet *éclat du jour* : il ne s'agit que de presser le départ d'une flotte. Cette phrase n'a donc point de sens. Les deux vers suivants ne valent pas mieux :

> Les vents, qu'un dieu contraire enchaînait loin de nous,
> Semblent *avec les flots* exciter mon courroux.

Sont-ce *les vents* qui, de concert *avec les flots, excitent son courroux*, ou qui *excitent son courroux* en même temps qu'ils *excitent les flots?* Dans l'un et l'autre cas, quel rapport entre *son courroux* et *les flots?* Ces rapprochements forcés sont-ils le langage de la nature ? Veut-on des phrases louches, obscures, entortillées, qui ne disent rien moins que ce qu'elles devaient dire ? Elles sont sans nombre. Atrée dit à Plisthène :

> Voyons si cet amour, *qui t'a fait me trahir*,
> Servira maintenant à me faire obéir.
> *Tu n'auras pas en vain aimé* Théodamie :
> Venge-moi dès ce jour, ou c'est fait de sa vie.

Qui t'a fait me trahir n'est pas plus français que tout ce que nous avons vu. Mais remarquez qu'au lieu de dire, *tu n'auras pas impunément aimé Théodamie, c'est fait de sa vie, si tu ne m'obéis pas*, il dit, *tu n'auras pas aimé Théodamie en vain;* ce qui fait un sens tout opposé, car il ne s'exprimerait pas autrement s'il avait à lui dire : *Tu ne l'auras pas aimée en vain; je te la donne pour épouse.* Plisthène répond :

> Ah ! mon choix est tout fait *dans ce moment funeste* :
> C'est mon sang qu'il vous faut, non le sang de Thyeste.

La réponse d'Atrée est presque inintelligible.

> Quand l'*amour, de mon fils, semble avoir fait le sien*,
> *Il ne m'importe plus* de son sang ou du tien.

Pour entendre le premier vers il faut deviner qu'il doit être construit ainsi : *Quand l'amour semble de mon fils avoir fait le sien, etc.* Il était indispensable de séparer ces mots, *l'amour de mon fils*, qui ont l'air d'être régis l'un par l'autre, et ne présentent ainsi aucun sens.

Quant à ce que j'ai dit de la multitude des chevilles, un seul exemple suffira pour en donner une idée. *En ces lieux* est une phrase bien commune, et qui, par conséquent, ne doit être employée que quand elle est nécessaire. Si on la revoit à tout moment au bout des vers, ce ne peut être que pour les remplir. Jamais poëte apparemment n'en eut plus besoin que Crébillon.

> Oui, je veux que ce fruit d'un amour odieux
> Signale quelque jour ma fureur *en ces lieux*....
> Je ne suis en effet descendu *dans ces lieux*....
> Et nous n'avons d'appui que *de* vous *en ces lieux*....
> Quel déplaisir secret vous chasse *de ces lieux*....
> Cachez-nous au tyran qui règne *dans ces lieux*....
> Je tremble à chaque pas que je fais *en ces lieux*....
> Sans appui, sans secours, sans suite *dans ces lieux*....
> J'en crains plus du tyran qui règne *dans ces lieux*....
> Il doit être déjà de retour *en ces lieux*....
> M'accorder un vaisseau pour sortir *de ces lieux*....
> Gardes, faites venir l'étranger *en ces lieux*....
> Et votre voix, seigneur, a rempli *tous ces lieux*....
> S'il n'est mort lorsque enfin je reverrai *ces lieux*....
> Faut-il le voir périr *dans ces funestes lieux*....
> Que faisiez-vous, cher prince, et *dans ces mêmes lieux*....
> Cherchez-vous à périr *dans ces funestes lieux*....
> C'est assez qu'un tyran la consacre *en ces lieux*....
> Qu'on cherche la princesse, allez ; et qu'*en ces lieux*....
> Barbare, peux-tu bien m'épargner *en des lieux*....
> . . . Consolez-vous, ma fille, *et de ces lieux, etc. etc.*

Ce retour si fréquent du même mot est d'une monotonie que la rime rend encore plus importune ; et, ce qu'il y a de pis, c'est qu'il est presque partout inutile, et quelquefois à contre-sens. Rien ne marque plus de faiblesse dans le style, et plus de stérilité.

Rhadamiste est, sans aucune comparaison, la meilleure de toutes les pièces de Crébillon, ou plutôt c'est la seule vraiment belle ; c'est réellement son seul titre de gloire, le seul qui puisse être avoué par la postérité. Il ne manque à cette tragédie, pour être au premier rang, que d'être écrite comme elle est conçue, et d'avoir un autre premier acte ; mais, telle qu'elle est, il ne faut qu'un ouvrage de ce mérite pour donner à son auteur une place très-honorable parmi les poëtes tragiques.

On a dit que le sujet était emprunté d'un roman

du dernier siècle intitulé *Bérénice*, aujourd'hui presque inconnu, et même devenu extrêmement rare. Mais Crébillon n'en a guère tiré que le fond historique, qu'il pouvait trouver de même dans Tacite; le meurtre de Mithridate, père de Zénobie, tué par Rhadamiste, meurtre qui n'est en lui-même qu'un des attentats vulgaires de l'ambition, et celui de Zénobie poignardée par son époux, l'un de ces crimes d'une passion forcenée, de ces coups de désespoir qui sont d'une espèce bien plus rare, plus extraordinaire et plus propre à la tragédie. Crébillon aperçut tout ce qu'il en pouvait tirer : c'est de là qu'il dut concevoir la première idée du caractère de Rhadamiste. L'histoire et le roman ne lui ont fourni que son avant-scène; son plan est à lui, et le plan est beau, malgré les fautes qu'on peut y relever.

La conduite de la pièce est bien entendue, à l'exposition près, qui est extrêmement embrouillée. On sait ce qu'en disait l'abbé de Chaulieu : *La pièce serait très-claire, n'était l'exposition.* J'ai ouï dire à des gens d'esprit que c'était prendre une peine assez inutile, que de soigner l'exposition, attendu que la plupart des spectateurs ne l'écoutent pas, et que ceux qui l'écoutent prennent pour bon tout ce que veut l'auteur pourvu qu'ensuite il en résulte de l'effet. Je ne serais pas étonné qu'aujourd'hui plus d'un écrivain prît au sérieux cette plaisanterie, qui n'est au fond qu'une critique de l'inattention et de la légèreté qu'on nous a de tout temps reprochée, et qu'il est assez naturel de porter au spectacle encore plus qu'ailleurs. Il est fort possible, surtout dans un temps de satiété, que bien des gens, pressés de leur plaisir, ne se rendent attentifs qu'au moment où ils l'attendent, et qu'ils regardent la nécessité d'écouter une exposition comme une épreuve et un sacrifice qu'on peut s'épargner. Mais, à quelque point qu'on soit devenu avare du temps à force d'en perdre, heureusement cette disposition n'est pas encore celle du plus grand nombre; et si elle existait, ce serait aux yeux d'un vrai poëte un motif de plus pour redoubler d'efforts dès les premières scènes, et pour triompher de cette indifférence inattentive, au moins par l'intérêt de style, triomphe difficile, à la vérité, et qui n'est fait que pour le grand écrivain.

Malgré tout l'embarras que Crébillon a laissé dans les détails du premier acte, on sait du moins que cette même Zénobie, que depuis longtemps tout le monde croit morte, a trouvé, après diverses aventures, un asile à la cour de Pharasmane, roi d'Ibérie, et son beau-père; qu'elle a voulu y rester inconnue; que Pharasmane veut l'épouser sans la connaître (supposition, il faut l'avouer, qui sent un peu trop le roman); que son fils Arsame est son rival, et aimé de Zénobie, qui lui cache un amour qu'elle croit devoir combattre quoiqu'elle puisse se croire libre par la mort de Rhadamiste, que Pharasmane, dit-on, a fait périr par la main des Arméniens, après s'être servi de la sienne pour immoler le roi d'Arménie, Mithridate : et quand Rhadamiste paraît à l'ouverture du deuxième acte, la curiosité est déjà vivement excitée. Il est, comme Zénobie, inconnu dans cette cour; il a été élevé dans celle d'Arménie.

> Le roi (dit-il) ne m'a point vu *dès* ma plus tendre enfance,
> Et la nature en lui ne parle point assez
> Pour rappeler des traits dès longtemps effacés.

Des soldats romains l'ont arraché mourant des mains d'un peuple furieux. Il s'est, depuis ce temps, attaché à Corbulon leur général, il ne s'est fait connaître qu'à lui; et, apprenant que Pharasmane est prêt à envahir l'Arménie qui se trouve sans roi, il s'est fait nommer ambassadeur de Rome auprès de lui dans le dessein de s'opposer à ses projets ambitieux. Il faut convenir encore que cette nouvelle supposition tient plus des fictions romanesques que de la vraisemblance historique. Il n'était nullement dans les mœurs de Rome de donner à un étranger le caractère d'ambassadeur, et l'on n'en connaît point d'exemple jusqu'au temps de la décadence de l'empire. Crébillon a justifié, autant qu'il le pouvait, cette démarche très-extraordinaire, en faisant dire à Rhadamiste que la politique romaine veut armer ses ressentiments contre Pharasmane.

> Dans ses desseins toujours *à mon père contraire* [1],
> Rome de tous ses droits m'a fait dépositaire,
> Sûre, pour établir son pouvoir et le mien,
> *Contre un roi qu'elle craint* [2] *que je n'oublirai rien.*
> . . . .
> Par un don de César je suis roi d'Arménie,
> *Parce qu'il veut par moi* [3] détruire l'Ibérie.
> Les fureurs de mon père ont assez éclaté
> Pour que Rome entre nous ne craigne aucun traité.
> Tels sont les hauts projets *dont sa grandeur se pique;*
> Des Romains si vantés telle est la politique;
> C'est ainsi qu'en perdant le père par le fils
> Rome devient fatale à tous ses ennemis.

Les deux derniers vers sont vrais; mais ce qu'il vient de dire, que César l'avait fait roi d'Arménie, avertit qu'il n'en fallait pas davantage pour mettre aux mains le père et le fils. Ce moyen était en effet bien plus conforme à la politique des Romains, comme à la dignité de l'empire, que l'ambassade toujours hasardeuse du fils de Pharasmane auprès de son père. Encore une fois, ces moyens ont un air de roman; mais les situations qu'ils produisent ont la couleur tragique, et les caractères, marqués avec force et

[1] Consonnance dure.
[2] Inversion forcée et vers dur.
[3] Prosaïsme et dureté.

contrastés avec art, servent à les rendre plus frappantes. La rigueur inflexible et jalouse de Pharasmane fait éclater davantage la fidélité vertueuse que lui conserve son fils Arsame, lorsqu'il se refuse à toutes les propositions séduisantes que lui fait Rhadamiste pour l'attirer au parti des Romains, et que tout l'amour qu'il a pour Zénobie et tout ce qu'il peut craindre d'un rival aussi cruel que l'est son père ne peut ébranler son attachement à ses devoirs de sujet et de fils. D'un autre côté, cette même rigueur de Pharasmane, toujours tyran pour ses enfants, et tyran même dans son amour pour Zénobie, excuse suffisamment la démarche que se permet Arsame, qui s'adresse à l'ambassadeur de Rome pour remettre Zénobie sous la protection des Romains, et la dérober aux poursuites du roi d'Ibérie. La jalousie forcenée de Rhadamiste, la violence de son caractère, ses fureurs, qui ne respectent pas le sang le plus cher et le plus sacré, rendent plus intéressante la vertu courageuse de Zénobie, qui ne balance pas un moment à se remettre entre les mains d'un époux si formidable et qui ose le faire arbitre de son sort après avoir osé lui avouer qu'elle a été sensible aux vertus et à l'amour d'Arsame. Toutes ces conceptions sont justes, nobles, et dramatiques.

Déterminé à combattre l'injustice partout où je la rencontre, je ne puis m'empêcher de relever un jugement bien singulier dans un homme qui avait autant d'esprit que Dufresny, sur ce rôle de Rhadamiste, admiré de tous les connaisseurs, et qui est sans contredit ce que l'auteur a produit de plus beau. On trouve dans les œuvres de ce comique ingénieux une critique du chef-d'œuvre de Crébillon, où il regarde comme démontré que *le caractère de Rhadamiste n'est point propre au théâtre, parce qu'il est bizarrement composé de grands remords et de grands crimes*. Voilà une étrange contre-vérité. D'abord, ce composé de grands remords et de grands crimes n'est point du tout *bizarre;* il est dans la nature, et de plus il est éminemment dans la nature théâtrale. Cette lourde méprise du Dufresny, et l'arrêt que l'Académie prononça, dans le temps du *Cid,* que l'amour de Chimène péchait contre les bienséances du théâtre, prouvent combien il faut de temps pour établir la vraie théorie des arts de l'imagination, et combien des hommes, d'ailleurs éclairés et sans passion, sont encore exposés à s'y méprendre.

Quelle attente n'excite pas en nous la première vue d'un homme qui a été capable de plonger un poignard dans le sein d'une femme adorée plutôt que de la laisser au pouvoir d'un rival! Et cette attente, il la remplit dès qu'il paraît. A l'ouverture du second acte, il effraye par ses fureurs et intéresse par ses remords : le tableau qu'il trace lui-même de l'action terrible et furieuse qu'il a commise montre en même temps tout ce qui peut l'excuser, et inspire plus de pitié que d'horreur.

Tu sais tout ce qu'a fait cette main criminelle;
Tu vis comme aux autels un peuple mutiné
Me ravit le bonheur qui m'était destiné;
Et, malgré les périls qui menaçaient ma vie,
Tu sais comme à leurs yeux j'enlevai Zénobie.
Inutiles efforts! je fuyais vainement.
Peins-toi mon désespoir dans ce fatal moment :
Je voulus m'immoler; mais Zénobie en larmes,
Arrosant de ses pleurs mes parricides armes,
Vingt fois, pour me fléchir, embrassant mes genoux,
Me dit ce que l'amour inspire de plus doux.
Hiéron, quel objet pour mon âme éperdue!
Jamais rien de si beau ne s'offrit à ma vue.
Tant d'attraits cependant, loin d'attendrir mon cœur,
Ne firent qu'augmenter ma jalouse fureur.
Quoi, dis-je en frémissant, la mort que je m'apprête
Va donc à Tiridate assurer sa conquête!

Ce n'est point là un scélérat froidement atroce : c'est un homme en qui tous les sentiments sont extrêmes, qui aime avec fureur, dont la passion est une espèce de fièvre ardente qui lui ôte la raison; enfin, que le péril affreux où il se trouve, toutes les circonstances qui l'accompagnent, toutes les noires pensées qui doivent l'assaillir, ont jeté dans un égarement qui nous fait regarder comme involontaire tout ce qu'il a pu alors attenter. L'état où il a été depuis ce jour, les larmes amères qu'il verse, les regrets qu'il traîne partout avec lui; en un mot, tout ce qui précède son récit nous a déjà disposés à le plaindre. Ses premières paroles nous le font connaître tout entier :

Hiéron, plût aux dieux que la main ennemie
Qui me ravit le sceptre eût terminé ma vie!
Mais le ciel m'a laissé, pour prix de ma fureur,
Des jours qu'il a tissus de tristesse et d'horreur.
Loin de faire éclater ton zèle ni ta joie
Pour un roi malheureux que le sort te renvoie,
Ne me regarde plus que comme un furieux,
Trop digne du courroux des hommes et des dieux,
Qu'a proscrit dès longtemps la vengeance céleste;
De crimes, de remords [1] assemblage funeste;
Indigne de la vie et de ton amitié;
Objet digne d'horreur, mais digne de pitié;
Traître envers la nature, envers l'amour perfide;
Usurpateur, ingrat, parjure, parricide.
Sans les remords affreux qui déchirent mon cœur,
Hiéron, j'oublirais qu'il est un ciel vengeur.

Plus un coupable s'accuse, plus il obtient de compassion et d'indulgence. Ce n'est pas que les grandes passions justifient les grands crimes; et ceux qui ont prétendu tirer ce résultat de la morale du théâtre l'ont évidemment calomniée, car les hommes rassemblés ne supporteraient nulle part l'apologie du crime [1]. Si les passions violentes

[1] Qu'on n'oppose point à ce principe les exemples journaliers et sans nombre qu'a donnés la révolution française, où le crime était non pas justifié, mais consacré dans de nom-

qui le font commettre sont théâtrales en ce sens qu'elles nous arrachent de la pitié, elles sont instructives en nous faisant voir jusqu'où elles peuvent conduire ceux qui s'y abandonnent; et s'il est de la justice naturelle de plaindre celui qu'elles ont égaré et qui se reproche ses fautes, et de n'avoir que de l'horreur pour la perversité tranquille et réfléchie, il est de notre raison de considérer avec effroi que les faiblesses du cœur et l'impétuosité du caractère peuvent quelquefois mener au même résultat que la méchanceté et la scélératesse, et ne laisser entre l'homme passionné et le méchant, entre le coupable et le pervers, d'autre différence que le remords.

Hiéron demande à Rhadamiste quels sont ses desseins, et ce qu'il veut faire à la cour de Pharasmane. Sa réponse, à quelques vers près, est d'une beauté remarquable.

Dans l'état où je suis me connais-je moi-même?
Mon cœur, *de soins divers sans cesse combattu* [1],
Ennemi du forfait, sans aimer la vertu,
D'un amour malheureux déplorable victime,
S'abandonne au remords sans renoncer au crime.
Je cède au repentir, mais sans en profiter [2],
Et je ne me connais [3] que pour me détester.
Dans ce cruel séjour sais-je ce qui m'entraîne?
Si c'est le désespoir, ou l'amour, ou la haine?
J'ai perdu Zénobie : après ce coup affreux,
Peux-tu me demander encor ce que je veux?
Désespéré, proscrit, abhorrant la lumière,
Je voudrais me venger de la nature entière.
Je ne sais quel poison se répand dans mon cœur,
Mais, jusqu'à mes remords, tout y devient fureur.

S'il y a quelques fautes dans les premiers vers, ces six derniers en rachèteraient de bien plus grandes. Je n'en connais point de plus profondément sentis, de plus fortement exprimés, qui aient plus de cette beauté tragique que l'on sent beaucoup mieux que l'on ne peut l'expliquer. Je ne sais si c'est là ce que Dufresny appelait de la *bizarrerie;* mais il y a ici autant de vérité que d'énergie. Pour saisir mieux l'un et l'autre, il faut entendre le reste du morceau :

Je viens ici chercher l'auteur de ma misère,
Et la nature en vain me dit que c'est mon père.
Mais c'est peut-être ici que le ciel irrité
Veut se justifier de trop d'impunité;
C'est ici que m'attend le trait inévitable
Suspendu trop longtemps sur ma tête coupable :
Et plût aux dieux cruels que ce trait suspendu
Ne fût pas en effet plus longtemps attendu!

breuses assemblées, au théâtre, et partout ailleurs. D'abord, cette exception a été et devait être unique, comme je l'ai fait voir en plus d'un endroit. De plus, l'applaudissement donné au crime en principe l'était toujours par ses auteurs ou ses complices, et la crainte faisait taire tous les autres.

[1] Vers trop faible pour la situation : des *soins!*

[2] Répétition du vers précédent.

[3] Il a dit plus haut, *me connais-je moi-même?* Il y a ici une contradiction au moins apparente; elle est plus dans les mots que dans les idées.

Qu'on se souvienne que Rhadamiste a trempé ses mains dans le sang d'une femme qu'il idolâtrait et qu'il idolâtre encore; qu'il l'a perdue au moment où il allait la posséder, et l'a perdue par un emportement barbare; qu'auparavant il avait fait périr le père de sa maîtresse, après avoir promis de l'épargner, et qu'il n'avait pu lui pardonner d'avoir voulu lui ôter Zénobie pour la donner à un autre; que la première cause de tous ses malheurs a été la perfide ambition de Pharasmane, qui avait pris les armes contre son frère, contre ce même Mithridate qui avait élevé son fils et lui avait promis Zénobie. Toutes ses infortunes lui viennent donc de ce qui devait lui être le plus cher, et, ce qui est encore pis, de lui-même. Il a cherché à mourir; mais, percé de coups, il a été secouru par un guerrier généreux, par Corbulon, qui l'a rendu à la vie. Est-il étonnant que cet homme bouillant, emporté, implacable, longtemps tourmenté par la fortune et par son propre cœur, par le souvenir de crimes qu'il ne peut réparer, et d'injures dont il voudrait se venger, soit livré sans cesse à des transports douloureux ou à cette fureur sombre, à cette rage aveugle qui ne sait où se prendre et veut se prendre à tout? Dans cette situation, tout ce qui se passe au fond de son cœur est un orage continuel, toutes ses pensées sont funestes, tous ses désirs sont des vengeances, tous ses cris sont des menaces; et tout s'explique par ces deux vers si simples, mais sublimes de vérité :

J'ai perdu Zénobie : après ce coup affreux,
Peux-tu me demander encor ce que je veux?

Ce qu'il veut?

Il voudrait se venger de la nature entière.

Son âme, qui est malade et ulcérée, mais qui n'est ni flétrie, ni perverse, est susceptible de remords :

Mais jusques aux remords, tout y devient fureur

On sent qu'il dit vrai, lorsqu'en parlant de son repentir il ne renonce pas au crime; on sent que si l'occasion de se venger se présente à lui, il peut le commettre encore. Que ne promet pas un semblable personnage, annoncé ainsi dès la première scène? De quoi ne sera-t-il pas capable? Lui-même désire que la justice céleste le prévienne : il se résigne au châtiment. Nous savons qu'il va revoir Zénobie, et que son père est son rival. Il a dit :

Et la nature en vain me dit que c'est mon père.

Ce vers qui fait frémir, cette expression d'une rage concentrée ne peut se pardonner qu'à l'état épouvantable où nous le voyons, à ce qu'il a souffert, à l'horreur qu'il a de lui-même. Certes ce n'est

pas là un rôle *bizarre* : il ne ressemble, il est vrai, à rien de ce que l'on connaisait au théâtre; mais il ressemble à la nature, telle que le génie la conçoit dans ce qu'elle a de plus effrayant, de plus malheureux; et quand nous aurons vu tout ce qu'il produit, il faudra dire, en rendant au poëte un hommage légitime : cet ouvrage est le seul monument qui doive consacrer son nom; mais (à commencer du second acte) qu'il est beau! qu'il est vigoureux! qu'il est neuf! qu'il est tragique!

La scène du second acte entre Pharasmane et Rhadamiste est noble, animée, imposante : l'entrevue de ces deux personnages nous attache déjà fortement, et tient tout ce que leur caractère annonçait. Celui du roi d'Ibérie est tracé, il est vrai, sur Mithridate; il a la même haine pour les Romains, ce même orgueil indomptable, cette même dureté jalouse qui le fait redouter de ses fils; mais, selon Voltaire, lui-même, qui n'est pas porté à flatter Crébillon, le rôle de Pharasmane, s'il n'est pas aussi bien écrit, est plus fier et plus tragique. J'ajouterai que ce rôle étincelle de traits sublimes, particulièrement dans cette scène, et que la diction, moins incorrecte qu'ailleurs, souvent joint l'énergie des figures à celle des pensées, et ne laisse alors rien à désirer pour l'élégance.

Ce peuple triomphant n'a point vu mes images,
A la suite d'un char, en butte à ses outrages.
La honte que sur lui répandent mes exploits,
D'un airain orgueilleux a bien vengé les rois.

Les rois vengés d'un airain orgueilleux sont d'une bien belle poésie, et je ne crois pas que Racine lui-même eût pu mieux dire. Il semble que Crébillon ait voulu ici lutter contre ces beaux vers de *Mithridate* :

Tandis que l'ennemi, par ma fuite trompé,
Tenait après son char un vain peuple occupé,
Et gravant en airain ses frêles avantages,
De mes États conquis enchaînait les images, etc.

Si l'on veut comparer ces deux morceaux, peut-être trouvera-t-on dans celui de Racine un plus grand éclat d'expression. Il n'y a rien de plus brillant que ce contraste ingénieux, cette idée éclatante, des *frêles avantages gravés en airain;* rien de plus heureusement figuré que ce peuple qui *enchaîne les images des États conquis :* pour tout dire, en un mot, c'est la langue de Racine. Mais ces rois *vengés d'un airain orgueilleux* semblent d'un coloris plus mâle, peut-être parce que l'indignation a plus de force que le mépris. Les vers suivants sont d'une touche entièrement originale :

Est-ce la guerre enfin que Néron me déclare!
Qu'il ne s'y trompe point : la pompe de ces lieux,
Vous le voyez assez, n'éblouit point les yeux;
Jusques aux courtisans qui me rendent hommage,
Mon palais, tout ici n'a qu'un faste sauvage.
La nature, marâtre en ces affreux climats,
Ne produit, au lieu d'or, que du fer, des soldats;
Son sein tout hérissé n'offre aux désirs de l'homme
Rien qui puisse tenter l'avarice de Rome.

Ces vers sont un chef-d'œuvre d'énergie, et cette belle scène ne pouvait pas être mieux terminée que par ces deux vers :

Retournez, dès ce jour, apprendre à Corbulon
Comme on reçoit ici les ordres de Néron.

Mais ce qui me paraît le plus admirable dans cette même scène, c'est le moment où Rhadamiste, entendant Pharasmane réclamer le droit de succession au trône d'Arménie après son frère et son fils s'écrie impétueusement :

Quoi! vous, seigneur, qui seul causâtes leur ruine?
Ah! doit-on hériter de ceux qu'on assassine?

Avec quel plaisir nous voyons Rhadamiste, qui s'est caché jusque-là sous l'extérieur et de langage d'un ambassadeur, paraître tout à coup sous ses propres traits! Comme la nature est peinte ici! Comme elle arrache violemment le masque qui la couvre! Et pour cela, deux vers ont suffi à l'art du poëte. C'est là sans doute le premier mérite dramatique.

Au troisième acte, les personnages continuent d'être en situation et en contraste. Celui que j'ai déjà indiqué entre Arsame et Rhadamiste est principalement développé dans l'entrevue des deux frères. A peine Arsame a-t-il fait entendre qu'il a besoin de secours contre les cruautés de Pharasmane, et qu'il sollicite une grâce, que le fougueux Rhadamiste, qui déjà croit avoir un complice, s'empresse de lui dire :

Quels que soient vos desseins, vous pouvez sans effroi,
Sûr d'un appui sacré, vous confier à moi.
Plus indigné que vous contre un barbare père,
Je sens, à son nom seul, redoubler ma colère.
Touché de vos vertus, et tout entier à vous,
Sans savoir vos malheurs, je les partage tous :
Vous calmeriez bientôt la douleur qui vous presse,
Si vous saviez pour vous jusqu'où je m'intéresse.
Parlez, prince. Faut-il contre un père inhumain
Armer avec éclat tout l'empire romain?
Soyez sûr qu'avec vous mon cœur d'intelligence
Ne respire aujourd'hui qu'une même vengeance.
S'il ne faut qu'attirer Corbulon en ces lieux,
Quels que soient vos projets, j'ose attester les dieux
Que nous aurons bientôt satisfait votre envie,
Fallût-il pour vous seul conquérir l'Arménie.

ARSAME.

Que me proposez-vous? quels conseils? Ah! seigneur,
Que vous pénétrez mal dans le fond de mon cœur!
Qui? moi! que, trahissant mon père et ma patrie,
J'attire les Romains au sein de l'Ibérie!
Ah! si jusqu'à ce point il faut trahir ma foi,
Que Rome en ce moment n'attende rien de moi.
Je n'en exige rien, dès qu'il faut par un crime
Acheter un bienfait que j'ai cru légitime;

Et je vois bien, seigneur, qu'il me faut aujourd'hui,
Pour des infortunés chercher un autre appui.
Je croyais, ébloui de ses titres suprêmes,
Rome utile aux mortels autant que les dieux mêmes;
Et, pour en obtenir un secours généreux,
J'ai cru qu'il suffisait que l'on fût malheureux.
J'ose le croire encore, etc.

Ce langage, qui est d'une noblesse intéressante, sans morgue, sans amertume, est celui qui devait caractériser la vertu douce et l'âme pure et sensible d'Arsame. Sa conduite y est conforme en tout : il ne veut que soustraire une femme infortunée à la violence odieuse que Pharasmane veut exercer contre elle; et, quoique lui-même en soit amoureux, il consent à s'en priver pour lui assurer la protection des Romains. Rhadamiste y souscrit volontiers; mais il fait encore de nouvelles tentatives sur la fidélité d'Arsame; et ce qui commence à les justifier assez, c'est qu'elles semblent l'effet de la tendresse fraternelle, sentiment qui répand un nouvel intérêt sur cette scène, et qui, nous faisant voir que Rhadamiste n'est point insensible aux impressions de la nature, prépare la conduite que nous lui verrons tenir avec son père à la fin du cinquième acte. Il exhorte donc Arsame à se point se séparer de ce qu'il aime :

Daignez me confier et son sort et le vôtre;
Dans un asile sûr suivez-moi l'un et l'autre :
Sensible à ses malheurs, je ne puis sans effroi
Abandonner Arsame aux fureurs de son roi.
Prince, vous dédaignez un conseil qui vous blesse,
Mais si vous connaissiez celui qui vous en presse...

L'incorruptible Arsame l'interrompt, et lui annonce que cette étrangère va venir le trouver, qu'elle a quelque secret à lui confier. On ne pouvait amener plus naturellement une scène dont la seule attente excite déjà un vif intérêt, et depuis le commencement du second acte jusqu'à la fin de la pièce, les situations, la conduite, les caractères, l'entente des scènes, tout est dans les vrais principes, tout pire le génie du théâtre.

Voltaire fait ici une critique qui, si j'ose le dire, ne me paraît nullement fondée. Il cite ces deux vers que dit Rhadamiste à Hiéron dans la scène qui suit son entretien avec son frère :

D'ailleurs, pour l'enlever, ne me suffit-il pas
Que mon père cruel brûle pour ses appas?

Et là-dessus il s'écrie :

« Quoi, il enlève une femme, uniquement parce que son père en est amoureux! D'ailleurs, comment ne voit-il pas qu'on la reprendra aisément de ses mains? Quel ambassadeur a jamais fait une telle folie? Rhadamiste peut-il heurter ainsi les premiers principes de la raison? »

D'abord il ne faut pas juger la conduite d'un personnage sur deux vers isolés. Si Rhadamiste n'énonçait pas d'autres motifs, s'il ne pouvait pas en avoir d'autres, l'observation de Voltaire pourrait avoir quelque fondement; mais qu'on entende Rhadamiste, et qu'on suive toute la pièce, on sentira, je crois, qu'il n'y a ici aucun reproche à faire au poëte. Rhadamiste dit, en parlant d'Isménie (c'est le nom que Zénobie a pris) :

Elle peut servir à mes desseins;
Elle est d'un sang, dit-on, allié des Romains.
Pourrais-je refuser à mon malheureux frère
Un secours qui commence à me la rendre chère?
D'ailleurs, pour l'enlever, ne me suffit-il pas
Que mon père cruel brûle pour ses appas?

Qui ne voit que ces deux derniers vers ne sont que le mouvement d'une âme irritée, très-bien placés dans la bouche d'un homme tel que Rhadamiste; et que sa conduite est d'ailleurs conforme en tout à l'objet de son ambassade et aux vues qui doivent l'occuper? Pourquoi les Romains l'ont-ils envoyé? N'est-ce pas pour brouiller tout à la cour de Pharasmane, autant qu'il le pourra? Et, dans cette vue, peut-il faire mieux que d'armer le père et le fils l'un contre l'autre? Peut-il y réussir mieux qu'en favorisant l'évasion d'Isménie? N'est-il pas très-vraisemblable que Pharasmane n'en sera que plus irrité contre Arsame? Et si quelque chose peut conduire le fils à des extrémités auxquelles il répugne, n'est-ce pas la violence où le père peut se porter? De plus, Isménie ne sera-t-elle pas une espèce d'otage entre les mains de Rhadamiste? Il le dit expressément :

C'est un garant pour moi.

La démarche qu'il fait n'est donc rien moins qu'une *folie*. Elle s'accorde à la fois et avec sa politique et avec ses passions.

« Mais comment ne voit-il pas qu'on la reprendra aisément de ses mains? »

Pourquoi donc verrait-il cela si clairement? Sans doute il n'est pas en état de l'enlever à force ouverte. Mais Isménie n'est point gardée; elle est libre; elle projette de s'échapper pendant la nuit avec une escorte de Romains. Est-il donc impossible qu'avant que sa fuite soit découverte elle ait gagné assez d'avance pour atteindre les frontières du petit royaume d'Ibérie, et se trouver en sûreté? Il y a des exemples sans nombre de pareilles évasions, et même de beaucoup plus difficiles, heureusement exécutées. Je ne vois pas ce qu'on peut répondre à des raisons si plausibles : je les aurais proposées à Voltaire lui-même, si j'avais eu à écrire cet ouvrage sous ses yeux; et j'ai osé plus d'une fois, de son vivant, combattre son opinion, soit de vive voix, soit par écrit, parce qu'à mes yeux aucune autorité,

aucune considération, ne doit prescrire contre la vérité et la justice.

Nous voici arrivés à cette reconnaissance, l'une des plus belles sans contredit, et peut-être la plus belle qu'il y ait au théâtre. Il suffit, pour l'apprécier, de se rappeler tout ce qui la précède, et dans quelle situation les deux époux paraissent l'un devant l'autre. L'exécution en est digne; car ce n'est pas au milieu d'une foule de vers d'un pathétique vrai, de l'expression la plus vive et la plus forte, qu'on peut faire attention à quelques vers négligés. La saine critique est inséparable de la sensibilité : l'une ne contredit jamais l'autre; et quand la critique condamne, c'est que la sensibilité n'est pas là pour la désarmer. Mais comme elle domine dans cette scène! Rhadamiste s'étonne que son épouse puisse s'attendrir pour lui :

O de mon désespoir victime trop aimable!
Que tout ce que je vois rend votre époux coupable!
Quoi! vous versez des pleurs!

ZÉNOBIE.

Malheureuse! Et comment
N'en répandrais-je pas dans ce fatal moment?
Ah! cruel! plût aux dieux que ta main ennemie
N'eût jamais attenté qu'aux jours de Zénobie!
Le cœur, à ton aspect, désarmé de courroux,
Je ferais mon bonheur de revoir mon époux,
Et l'amour, s'honorant de ta fureur jalouse,
Dans tes bras avec joie eût remis ton épouse.
Ne crois pas cependant que, pour toi sans pitié,
Je puisse te revoir avec inimitié.

Et l'amour, s'honorant de ta fureur jalouse, etc.

Que cette expression est belle! Elle contient, sans le développer, un sentiment qui est au fond du cœur de toutes les femmes sensibles, et qui les dispose à pardonner tout ce qui n'a eu pour principe qu'un excès d'amour.

RHADAMISTE.

Quoi! loin de m'accabler, grands dieux, c'est Zénobie
Qui craint de me haïr, et qui s'en justifie!
Ah! punis-moi plutôt : ta funeste bonté,
Même en me pardonnant, tient de ma cruauté.
N'épargne point mon sang, cher objet que j'adore;
Prive-moi du bonheur de te revoir encore.
Faut-il, pour t'en presser, embrasser tes genoux?
Songe au prix de quel sang je devins ton époux :
Jusques à mon amour, tout veut que je périsse.
Laisser le crime en paix, c'est s'en rendre complice;
Frappe; mais souviens-toi que, malgré ma fureur,
Tu ne sortis jamais un moment de mon cœur;
Que, si le repentir tenait lieu d'innocence,
Je n'exciterais plus ni haine ni vengeance;
Que, malgré le courroux qui te doit animer,
Ma plus grande fureur fut celle de t'aimer.

ZÉNOBIE.

Lève-toi, c'en est trop : puisque je te pardonne,
Que servent les regrets où ton cœur s'abandonne?
Va, ce n'est pas à nous que les dieux ont remis
Le pouvoir de punir de si chers ennemis.
Nomme-moi les climats où tu souhaites vivre;
Parle, dès ce moment je suis prête à te suivre;
Sûre que les remords qui saisissent ton cœur
Naissent de ta vertu plus que de ton malheur.
Heureuse si pour toi les soins de Zénobie
Pouvaient un jour servir d'exemple à l'Arménie,
La rendre, comme moi, soumise à ton pouvoir,
Et l'instruire du moins à suivre son devoir!

RHADAMISTE.

Juste ciel! se peut-il que des nœuds légitimes
Avec tant de vertus unissent tant de crimes!
Que l'hymen associe au sort d'un furieux
Ce que de plus parfait firent naître les dieux!
Quoi! tu peux me revoir sans que la mort d'un père,
Sans que mes cruautés, ni l'amour de mon frère,
Ce prince, cet amant, si grand, si généreux,
Te fassent détester un époux malheureux?
Et je puis me flatter qu'insensible à sa flamme,
Tu dédaignes les vœux du vertueux Arsame?
Que dis-je? Trop heureux que pour moi, dans ceci
Le devoir dans ton cœur me tienne lieu d'amour.

ZÉNOBIE.

Calme les vains soupçons dont ton âme est saisie,
Ou cache-m'en du moins l'indigne jalousie,
Et souviens-toi qu'un cœur qui peut te pardonner,
Est un cœur que, sans crime, on ne peut soupçonner.

RHADAMISTE.

Pardonne, chère épouse, à mon amour funeste;
Pardonne des soupçons que tout mon cœur déteste :
Plus ton barbare époux est indigne de toi,
Moins tu dois t'offenser de son injuste effroi.
Rends-moi ton cœur, ta main, ma chère Zénobie,
Et daigne, dès ce jour, me suivre en Arménie;
César m'en a fait roi; viens me voir désormais,
A force de vertus, effacer mes forfaits.
Hiéron est ici; c'est un sujet fidèle;
Non pouvons confier notre fuite à son zèle.
Aussitôt que la nuit aura voilé les cieux,
Sûre de me revoir, viens m'attendre en ces lieux.
Adieu : n'attendons pas qu'un ennemi barbare,
Quand le ciel nous rejoint, pour jamais nous sépare.
Dieux, qui me la rendez pour combler mes souhaits,
Daignez me faire un cœur digne de vos bienfaits!

La chaleur continue de ce rôle de Rhadamiste, les reproches qu'il se fait, ses transports aux pieds de Zénobie, et la jalousie qu'il ne peut cacher au milieu de son ivresse, l'indulgente vertu de son épouse, l'attendrissement qu'elle lui montre, la dignité de ton et de sentiment qu'elle oppose à ses soupçons, tout concourt à placer cette scène au rang des plus belles et des plus théâtrales que nous connaissions. Tout cet ouvrage, et particulièrement le rôle de Rhadamiste, est pénétré de l'esprit de la tragédie.

Il se présente ici une observation importante. Remarquez que dans cette scène, et dans les autres morceaux que j'ai cités ou que je citerai comme les meilleurs, la diction n'est point au-dessous des sentiments et des idées; qu'elle n'offre que très-peu de fautes et des fautes très-légères. C'est une nouvelle preuve de cette vérité que j'ai déjà établie ailleurs, et que tout sert à confirmer, qu'en général il existe un rapport naturel et presque infaillible entre la manière de penser et de sentir, et celle de s'exprimer; que l'une dépend beaucoup de l'autre, et qu'il est rare que cette dépendance n'ait pas un effet sensible. J'ai observé, après Voltaire, que tous les endroits où Corneille a le mieux pensé et le mieux senti

sont aussi ceux où il a le mieux écrit. C'est donc à tort que l'on a voulu tant de fois faire du talent d'écrire une faculté distincte et séparée des autres, surtout dans les poëtes; que l'on a voulu nous faire croire que, dans les mauvaises pièces de Corneille ou dans les mauvais endroits de ses meilleures pièces, il ne manque qu'une versification plus soignée. A l'examen, cette assertion se trouverait fausse, et ceux qui l'ont renouvelée à propos de Crébillon, ou se sont trompés de même, ou voulaient tromper. A les entendre, le style d'*Atrée*, d'*Électre*, de *Sémiramis*, de *Xercès*, de *Pyrrhus*, de *Catilina*, n'aurait besoin que de plus d'élégance; et ils ne songent pas que le style comprend les sentiments et les pensées, et que dans toutes ces pièces, comme dans celles où Corneille a été si inférieur à lui-même, les sentiments et les pensées ne valent pas mieux que les vers. Sans doute la diction est plus ou moins élégante, plus ou moins poétique, plus ou moins travaillée dans tel ou tel écrivain; elle a dans chacun d'eux un différent caractère, et ce caractère même est relatif à celui de leur talent. Mais généralement l'homme qui écrit mal a mal pensé; et ce qu'on voudrait faire passer pour un simple défaut de goût dans le style est un défaut dans l'esprit, est un manque de justesse, de netteté, de vérité, de force dans les idées et dans les sentiments. Pourquoi Racine est-il celui des modernes qui a le mieux fait des vers? Est-ce seulement parce qu'ils sont très-bien tournés? C'est parce que toutes les idées sont justes et les sentiments vrais. Pourquoi Crébillon, dans les belles scènes de *Rhadamiste* et dans quelques morceaux d'*Électre*, a-t-il le même mérite, quoique avec beaucoup moins d'élégance? C'est qu'alors il a bien conçu, bien pensé, bien senti; et si dans ses autres ouvrages son style est continuellement mauvais, on ne peut pas dire qu'il y ait montré aucune autre espèce de talent. Celui qu'il avait reçu de la nature s'est arrêté à *Rhadamiste*, et n'a pas été au delà : il a eu quelques éclairs dans *Idoménée* et dans *Atrée*, des moments lumineux dans *Électre*, et un beau jour dans *Rhadamiste*.

Rien, à mon gré, ne lui fait plus d'honneur que d'avoir soutenu son quatrième acte après le grand effet du troisième; et c'est dans le caractère de Rhadamiste et dans celui de Zénobie qu'il a trouvé ses ressources. La scène entre cette princesse et Arsame est un peu faible, il est vrai, et trop sur le ton élégiaque; mais l'auteur se relève bien dans la suivante lorsque Rhadamiste, après cette reconnaissance si vive et si tendre, se laisse emporter à de nouveaux accès de jalousie en voyant Arsame avec Zénobie, et surtout en apprenant qu'elle lui a confié le secret de son sort :

Qui peut à son secret devenir infidèle
Ne peut, quoi qu'il en soit, n'être point criminelle.
Je connais, il est vrai, toute votre vertu;
Mais mon cœur de soupçons n'est pas moins combattu.

ARSAME.

Quoi! la noire fureur de votre jalousie,
Seigneur, s'étend aussi *jusques à Zénobie* [1]?
Pouvez-vous offenser...

ZÉNOBIE.

Laissez agir, seigneur,
Des soupçons, en effet, si dignes de son cœur.
Vous ne connaissez pas l'époux de Zénobie...

Elle lui rappelle, avec toutes les bienséances convenables, tous les droits qu'elle avait d'écouter le choix de son cœur, et finit par un mouvement aussi noble qu'il était neuf au théâtre. Elle a dit qu'en se faisant connaître au prince, elle n'avait eu d'autre dessein que de le guérir d'un amour sans espérance; elle continue ainsi :

Mais, puisqu'à tes soupçons tu veux t'abandonner,
Connais donc tout ce cœur que tu peux soupçonner.
Je vais par un seul trait te le faire connaître,
Et de mon sort après je te laisse le maître.
Ton frère me fut cher; je ne puis le nier;
Je ne cherche pas même à m'en justifier.
Mais, malgré son amour, ce prince qui l'ignore,
Sans tes lâches soupçons, l'ignorerait encore.
(*à Arsame.*)
Prince, après cet aveu, je ne vous dis plus rien.
Vous connaissez assez [2] un cœur comme le mien,
Pour croire que sur lui l'amour ait quelque empire :
Mon époux est vivant, ainsi ma flamme expire.
Cessez donc d'écouter un amour odieux,
Et surtout gardez-vous de paraître à mes yeux.
(*à Rhadamiste.*)
Pour toi, dès que la nuit pourra me le permettre,
Dans tes mains, en ces lieux, je viendrai me remettre.
Je connais la fureur de tes soupçons jaloux,
Mais j'ai trop de vertu pour craindre mon époux.

Cette scène est comparable à celle de Pauline et de Sévère, pour cette dignité modeste que peut mettre une femme vertueuse dans l'aveu de sa sensibilité. J'avouerai que j'avais d'abord cru trouver un défaut de vérité dans ces mots :

Ainsi ma flamme expire.

En effet, il n'est pas vrai que l'amour *expire ainsi* au premier ordre de la vertu, et il semble qu'elle aurait dû dire seulement que désormais elle est rendue tout entière à son devoir. Mais, en y réfléchissant, j'ai vu qu'après l'aveu qu'elle vient de faire devant Arsame et Rhadamiste elle ne pouvait

[1] *Jusques à Zé...* est une cacophonie très-désagréable. Il était facile de mettre *jusque sur Zénobie*. Ce vers, si aisé à corriger, suffirait pour faire voir combien Crébillon avait l'oreille peu sensible à l'harmonie, et en était peu occupé.

[2] Autre preuve de l'incroyable inattention de l'auteur sur la langue et la diction. *Vous connaissez assez* dit tout le contraire de ce qu'il veut dire. Il fallait *vous connaissez trop bien*. Le sens est si clair, qu'on ne prend pas garde au contre-sens qui est dans les termes.

pas énoncer trop formellement tout ce qui pouvait ôter à l'un toute espérance et à l'autre toute défiance; et par conséquent elle peut aller un peu au delà de l'exacte vérité, et parler de la victoire qu'avec le temps elle remportera sur elle-même, comme si elle était déjà remportée. Que de nuances à observer dans les convenances dramatiques! Et combien il faut y réfléchir avant d'asseoir un jugement!

Le cinquième acte a essuyé des critiques, et même très-spécieuses. Arsame, arrêté à la fin du quatrième, par ordre de son père, pour avoir eu avec l'ambassadeur romain une conversation secrète qui doit en effet être suspecte à Pharasmane, est amené devant lui, et traité comme un criminel. L'implacable roi des Ibères s'écrie dans son courroux :

> Grands dieux! qui connaissez ma haine et mes desseins,
> Ai-je pu mettre au jour un ami des Romains?

Il presse son fils de lui expliquer le motif de cet entretien, et Arsame, qui a les plus fortes raisons pour ne le pas révéler, semble convaincu par le silence qu'il s'obstine à garder sur ce mystère; ce qui forme encore une situation. L'on vient dire au roi que l'ambassadeur de Rome et celui d'Arménie enlèvent Isménie du palais, et que la garde est à leur poursuite. Pharasmane, furieux, veut sortir avec sa suite pour se faire justice de cette trahison, et le premier mouvement d'Arsame est de l'arrêter. Il frémit, ainsi que le spectateur, en songeant que le père va, selon toutes les apparences, faire périr son fils qu'il ne connaît pas :

> Je ne vous quitte point, en dussé-je périr.
> Eh bien! écoutez-moi, je vais tout découvrir :
> Ce n'est pas un Romain que vous allez poursuivre;
> Loin qu'à votre courroux sa naissance le livre,
> Du plus illustre sang il a reçu le jour,
> Et d'un sang respecté, même dans cette cour;
> De vos propres regrets sa mort serait suivie;
> Ce ravisseur, enfin, est l'époux d'Isménie...
> C'est...
>
> PHARASMANE *l'interrompt brusquement.*
> Achève, imposteur : par de lâches détours
> Crois-tu de ma fureur *interrompre le cours?*
>
> ARSAME.
> Ah! permettez du moins, seigneur, que je vous suive :
> Je m'engage à vous rendre ici votre captive.
>
> PHARASMANE.
> Retire-toi, perfide, et ne réplique pas.
> (*aux gardes.*)
> Mitrane, qu'on l'arrête. Et vous, suivez mes pas.

On a objecté, et cette remarque se présente d'elle-même, qu'Arsame devait lui dire : Arrêtez, c'est votre fils que vous allez frapper. Voltaire a insisté plus que personne sur cette critique, qui même, chez lui, devient outrée.

« Arsame, dit-il, voyant son frère Rhadamiste en péril, et pouvant le sauver d'un mot, ne révèle point à Pharasmane que Rhadamiste est son fils. Il n'a qu'à parler pour prévenir un parricide, *nulle raison ne le retient;* cependant il se tait. L'auteur le fait persister une scène entière dans un silence condamnable, uniquement pour ménager à la fin une surprise qui devient puérile, parce qu'elle n'est nullement vraisemblable. »

Certainement l'objection est pressante, et n'est pas sans fondement : cependant examinons tout. Est-il bien vrai que *nulle raison ne retienne* Arsame? Pharasmane a voulu autrefois la mort de ce fils, et croit même avoir réussi dans ce cruel dessein. Ce n'est donc pas un homme incapable de verser le sang de ses enfants; et surtout ce n'est pas dans le moment où Rhadamiste est si coupable envers lui, comme ami des Romains et comme ravisseur d'Isménie, que ce monarque sanguinaire et jaloux sera porté à l'épargner. Aussi Arsame dit-il un moment après :

> Mais je devais parler : le nom de fils peut-être....
> Hélas! que m'eût servi de le faire connaître?
> Loin que ce nom si doux eût fléchi le cruel,
> Il n'eût fait que le rendre encor plus criminel.

C'est une preuve que l'auteur a senti l'objection, et que du moins il ne manquait pas tout à fait de réponse. Mais accordons que le premier mouvement de la nature eût dû être le plus fort, et qu'Arsame eût mieux fait de parler : tout considéré, je crois qu'il faudra convenir que c'est ici une de ces occasions où, de deux partis que peut prendre le poëte, il y en a un qui vaut mieux dans l'exactitude rigoureuse, et un autre qui, sans être dépourvu de raisons, vaut infiniment mieux pour l'effet; et dans ce cas doit-on condamner absolument le poëte d'avoir préféré le dernier parti? C'est ici que la sévérité de Voltaire me paraît aller jusqu'à l'injustice. Il n'est nullement vrai que la catastrophe de Rhadamiste ne soit *qu'une surprise puérile;* l'expérience atteste qu'elle produit la terreur et la pitié. Il n'y a personne qui ne frémisse, lorsque Pharasmane reparaît tenant à la main l'épée qu'il a teinte du sang de son fils; lorsque, voyant avec surprise Arsame tombé évanoui d'horreur et de désespoir, il commence à s'interroger lui-même sur toutes les circonstances qu'il se rappelle et qui l'épouvantent[1], et principalement sur le peu de résistance qu'il a éprouvé de la part de ce Romain qui avait paru si redoutable pour tout autre.

> Quand j'ai versé le sang de ce fier ennemi,
> Tout le mien s'est ému; j'ai tremblé, j'ai frémi :
> Il m'a même paru que ce Romain terrible,

[1] C'est ici que se trouvent ces deux vers qu'on a cités avec raison comme sublimes :

> Ou le sang des Romains est-il si précieux
> Qu'on n'en puisse verser sans offenser les dieux?

Devenu tout à coup à sa perte insensible,
Avare de mon sang quand je versais le sien,
Aux dépens de ses jours s'est abstenu du mien.

Il n'y a personne qui ne soit attendri, lorsqu'on apporte expirant ce même Rhadamiste, devenu plus intéressant pour nous par le respect généreux qu'il a pour son père, respect qui lui a coûté la vie, et qui semble une sorte d'expiation de ses fautes, en même temps que sa mort en est la punition.

. . . . . Je viens expirer à vos yeux.

Ces paroles si simples, adressées à Pharasmane, font couler des larmes.

Il s'écrie :

Nature! ah! venge-toi, c'est le sang de mon fils.

RHADAMISTE.

La soif que votre cœur avait de le répandre
N'a-t-elle pas suffi, seigneur, pour vous l'apprendre?
Je vous l'ai vu poursuivre avec tant de courroux,
Que j'ai cru qu'en effet j'étais connu de vous.

PHARASMANE.

Pourquoi me le cacher? Ah! père déplorable!

RHADAMISTE.

Vous vous êtes toujours rendu si redoutable,
Que jamais vos enfants, proscrits et malheureux,
N'ont pu vous regarder comme un père pour eux.
Heureux, quand votre main vous immolait un traître,
De n'avoir point versé le sang qui m'a fait naître!
Que la nature ait pu, trahissant ma fureur,
Dans ce moment affreux s'emparer de mon cœur!
Enfin, lorsque je perds une épouse si chère,
Heureux, quoique en mourant, de retrouver mon père!

Ce style, ce spectacle, la situation de tous les personnages, tout ce dénoûment enfin, n'est pas moins tragique que le reste de la pièce; et s'il y a quelque chose à dire aux moyens de l'auteur, on ne peut nier que les effets ne l'aient suffisamment justifié, et qu'un assez léger reproche ne soit couvert par tout ce qu'on peut mériter d'éloges.

On trouve dans tous les recueils d'anecdotes le jugement de Boileau, dans sa dernière maladie, sur *Rhadamiste*, qu'il mettait, dit-on, au-dessous des pièces de Pradon et de Boyer. Voltaire, qui rapporte ce fait, ajoute,

« C'est qu'il était dans un âge et dans un état où l'on n'est sensible qu'aux défauts et insensible aux beautés : »

ce qui n'empêche pas le journaliste cité par les éditeurs de Crébillon, de s'emporter à ce sujet contre Voltaire.

« On nous rapporte, dit-il, un jugement de Boileau qu fait tort à ce grand homme, et non à Crébillon.... On ne cite point la source où l'on a puisé cette anecdote, *inconnue jusqu'à présent*. La malignité empreinte sur chaque page de cette brochure fait présumer que c'est une fable forgée à plaisir pour nuire à Crébillon. »

Le journaliste qui accuse Voltaire de *forger une fable*, *forge* lui-même une calomnie. Il ne pouvait pas ignorer que cette anecdote, loin d'être *inconnue*, avait été répétée partout. Mais est-elle exactement vraie? Il n'y a qu'à remonter à la source, ce qu'il faut toujours faire quand on cherche la vérité de bonne foi, et l'on verra que tout le monde a tort. Rétablissons le fait tel qu'il est : nous rendrons justice à tous, et il se trouvera que les paroles de Boileau n'ôtent rien à son jugement ni au mérite de *Rhadamiste*. C'est dans le *Bolæana* de Monchesnay que cette anecdote a été rapportée originairement. Voici dans quels termes :

« Le Verrier s'avisa de lui aller lire une nouvelle tragédie (c'était *Rhadamiste*), lorsqu'il était dans son lit, n'attendant plus que l'heure de la mort. Ce grand homme eut la patience d'en écouter jusqu'à deux scènes, après quoi il lui dit : Quoi! monsieur, cherchez-vous à me hâter l'heure fatale? Voilà un auteur devant qui les Boyer et les Pradon sont de vrais soleils. Hélas! j'ai moins de regrets à quitter la vie, puisque notre siècle enchérit chaque jour sur les sottises. »

On lit avec si peu d'attention, et un fait une fois répété inexactement par un auteur l'est bientôt par tant d'autres, qu'il est demeuré certain dans l'opinion générale que Boileau avait prononcé l'arrêt le plus infamant contre *Rhadamiste*, quoiqu'il n'ait pu s'expliquer que sur deux scènes, puisqu'il n'en avait pas entendu davantage. Or, il faut l'avouer, le premier acte de *Rhadamiste* est si mauvais de tout point, il est surtout si mal écrit, que tout ce qui m'étonne, c'est que Boileau, sévère comme il le fut toujours sur le style, et dans l'état où il était alors, ait pu entendre jusqu'au bout l'exposition, qui a plus de deux cents vers.

Il ne me reste qu'à l'examiner en détail. La manière dont j'ai parlé des beautés de cette tragédie suffirait, je crois, pour ôter toute idée de la moindre partialité, quand il ne serait pas évident en soi-même que je ne suis pas dans le cas d'en avoir aucune; et l'examen du premier acte suffira aussi pour démontrer ce que j'ai déjà dit de tous les vices de style, habituels dans Crébillon.

Ah! laisse-moi, Phénice, à mes mortels ennuis;
Tu redoubles l'horreur de l'état où je suis.
Laisse-moi : ta pitié, tes conseils, et la vie,
Sont le comble des maux pour la triste Isménie.
Dieux justes! ciel vengeur, effroi des malheureux!
Le sort qui me poursuit est-il assez affreux?

Ce début n'est qu'une déclamation insensée : cet assemblage de *la vie*, et de *la pitié* et des *conseils* de Phénice qui sont *le comble des maux* pour Isménie, est totalement absurde. Comment *la pitié* et *les conseils* d'une confidente peuvent-ils être pour sa maîtresse *le comble des maux*? Et de plus, comment *la vie* elle-même est-elle *le comble des maux*? Elle peut être un malheur sans lequel sûrement il

n'y en a pas d'autre, mais elle n'est pas *le comble des malheurs*. Tout cela n'a pas de sens, et il n'y en a pas davantage dans ce vers :

. . . *Ciel vengeur, effroi des malheureux !*

Le ciel vengeur est au contraire l'espoir et la consolation des *malheureux*, et *l'effroi* des coupables.

PHÉNICE.

Vous verrai-je toujours, les yeux baignés de larmes,
Par d'éternels transports remplir mon cœur d'alarmes ?

Elle veut dire, *ne cesserez-vous point de m'alarmer par vos transports douloureux?* Mais a-t-on jamais dit, *vous verrai-je toujours remplir mon cœur d'alarmes?* Voit-on remplir son cœur? Et qu'est-ce que *d'éternels transports*, quand on ne dit pas quels *transports?* et des transports *éternels* qui remplissent *toujours!* Quelle battologie! quel pléonasme! quelle confusion de mots et d'idées! Et qu'on se souvienne que c'est Boileau qui écoutait.

Le sommeil en ces lieux verse en vain ses pavots;
La nuit n'a plus pour vous ni douceur *ni repos*.

Le premier vers est trivial; le deuxième n'est pas français : on ne dit point *la nuit n'a pas de repos pour vous*.

Cruelle! si l'amour *vous éprouve inflexible*,
A ma triste amitié soyez du moins sensible.
Mais quels sont vos malheurs?

Il n'y a là-dedans aucune suite, aucune liaison. *L'Amour vous éprouve inflexible* n'est pas français. Et puis, qu'est-ce que cet *amour?* Isménie n'a pas encore parlé *d'amour;* et Phénice ne répond qu'à son idée, et non pas à ce qu'on lui a dit. Ce n'est pas le moyen d'éclairer le spectateur; et le premier principe de toute exposition, c'est qu'on n'ait jamais besoin de ce qui suit pour entendre ce qui précède : il faut que tout procède clairement, et s'explique de soi-même.

Captive dans des lieux
Où l'amour soumet tout au pouvoir de vos yeux,
Vous ne sortez des fers où *vous fûtes nourrie*
Que pour vous asservir le grand roi d'Ibérie;
Et que demande encor ce vainqueur des Romains?
D'un sceptre redoutable il veut orner vos mains....

Que d'embarras dans tout ce discours! Que fait là cette expression, *ce vainqueur des Romains?* Est-il question des Romains entre Isménie et le roi d'Ibérie? Ce vers le ferait croire; et voilà ce que produit un hémistiche fait pour la rime. Cet autre vers,

Vous ne sortez des fers où vous fûtes nourrie,

semble dire qu'Isménie est née et a été élevée dans l'esclavage : nous verrons pourtant qu'il n'en est rien. Pour être clair, il fallait dire : « enlevée en Médie par le prince Arsame, et amenée captive à la cour du roi son père, l'amour vous les a soumis tous les deux. Le fils vous offre son cœur, et le père vous offre sa couronne : sont-ce là de si grands malheurs? » Il fallait surtout ne point mettre là les Romains, qui embrouillent tout, et alors Phénice se ferait entendre.

ZÉNOBIE.

Quels que soient les grands noms qu'il tient de la victoire,
Et ce front si superbe où brille tant de gloire,
Malgré tous ses exploits, l'univers à mes yeux
N'offre rien qui me doive être plus odieux.

Que veut dire *quel que soit ce front?* Que signifie cette phrase, *malgré tous ses exploits, rien ne m'est plus odieux?* Il semblerait que les exploits de Pharasmane pussent être un titre auprès d'Isménie sa captive. Elle devait dire au contraire : ce sont ses exploits mêmes qui me le rendent odieux; c'est son ambition qui a fait mes malheurs.

. . . . Du moins, quand tu sauras mon sort,
Je ne te verrai plus t'opposer à ma mort.

Il ne faut point parler si décidément de sa *mort*, à moins d'en parler comme Phèdre, c'est-à-dire, avec le désespoir le plus vrai et un dessein très-formé de mourir. Sans cela, ce n'est qu'un lieu commun très-froid, et Boileau dut voir, dans la scène suivante, qu'Isménie ne songe point du tout à mourir.

Plût aux dieux qu'à son sang le destin qui me lie
N'eût point par d'autres *nœuds* attaché Zénobie!

Comment construire cette phrase? Est-ce *plût aux dieux que le destin qui me lie à son sang ne m'eût point attachée par d'autres nœuds;* ou bien, *plût aux dieux que le destin qui me lie ne m'eût point attachée à son sang par d'autre nœuds?* Dans les deux cas, l'un des deux verbes manque de régime, et la phrase manque d'exactitude et de clarté.

Mais, à ces *nœuds* sacrés joignant des *nœuds plus doux*
Le sort l'a fait encor père de mon époux....

Trois fois le mot de *nœuds* dans quatre vers est une grande négligence, et *des nœuds plus doux* est un contre-sens. Elle parle de son mariage avec Rhadamiste, et jamais nœuds ne furent plus funestes : c'est ainsi qu'elle doit les voir. Elle veut dire, *joignant aux liens du sang des nœuds qui devaient m'être encore plus chers;* mais le dit-elle?

Fille de tant de rois, *reste* d'un sang fameux,
Illustre, mais, hélas! encor plus malheureux.

Illustre après *fameux* est une cheville. Elle n'est point *le reste de ce sang*, puisque Pharasmane a un fils.

Après de longs débats, Mithridate, mon père,
Dans le sein de la paix vivait avec son frère.

Ce vers signifie que Pharasmane et Mithridate vi-

vaient ensemble *dans le sein de la paix*. On va voir dans un moment que ce n'est pas ce qu'elle veut dire, mais seulement que les deux rois *vivaient* chacun dans leurs États, conservant la paix entre eux après avoir été longtemps en guerre; et ces deux sens sont très-différents.

> L'une et l'autre Arménie *asservie* à nos lois
> Mettait cet heureux prince au rang des plus grands rois.

On croirait que cet heureux prince est Pharasmane, qui est le dernier nommé, et pourtant c'est Mithridate : c'est surtout dans une exposition qu'il faut éviter ces amphibologies. *Asservie* n'est pas le mot propre; on ne peut le dire que d'un pays de conquête, et les deux Arménies étaient le royaume héréditaire de Mithridate.

> Trop heureux, en effet, si son frère perfide
> D'un sceptre si puissant eût été moins avide !
> Mais le cruel, bien loin d'appuyer sa grandeur,
> La dévora bientôt dans le fond de son cœur.

La grandeur d'un sceptre est encore un terme impropre.

> . . . . . Sensible à sa tendresse extrême,
> Je me fis un devoir d'y répondre *de même*.

Sans la rime, elle aurait dit, *je me fis un devoir d'y répondre*. *De même* est une cheville très-vicieuse.

> . . . . . *Tout fut conclu* pour cet hymen illustre

est trop au-dessous de la poésie noble.

> Rhadamiste déjà s'en croyait assuré,
> Quand son père cruel, contre nous conjuré,
> Entra dans nos États, suivi de Tiridate
> Qui brûlait de s'unir au sang de Mithridate;
> Et ce Parthe, indigné qu'on lui ravit ma foi,
> Sema partout l'horreur, le désordre, et l'effroi.

Remarquez que c'est ici la première fois qu'on nomme ce Tiridate; qu'il entre dans les États de Mithridate avec Pharasmane *conjuré* contre Mithridate, quoique ce même Tiridate *brûle de s'unir au sang de Mithridate* : remarquez que ces idées et ces expressions, qui s'excluent naturellement, sont réunies en deux vers, et que les deux suivants les expliquent fort mal, puisqu'on nous représente ce Parthe *indigné qu'on lui ravisse la foi de Zénobie*, quoique l'on ne nous ait dit en aucune manière que cette foi lui eût été promise, et que par conséquent elle ne puisse lui être *ravie*. Quel amas de contre-sens! A quel point l'auteur est embarrassé à s'exprimer en vers! Rien de plus simple que ce qu'il avait à dire : que Tiridate, prince des Parthes, avait demandé la main de Zénobie, et qu'indigné qu'on lui eût préféré Rhadamiste, il s'était joint à Pharasmane pour accabler Mithridate. Voilà ce qu'il fallait énoncer dans des vers aussi clairs que cette phrase, et plus élégants : c'est le devoir du poëte.

> Mithridate, accablé par son perfide frère,
> *Fit tomber sur le fils les cruautés du père.*

Toujours des phrases louches et obscures. *Faire tomber les cruautés du père sur le fils* ne signifie sûrement pas, en bon français, *punir le fils des cruautés du père*, et c'est pourtant ce que l'auteur veut dire.

> Rhadamiste, irrité d'un affront *si funeste*,
> De l'État, *à son tour*, embrasa *tout le reste*,
> En dépouilla mon père, en repoussa le sien,
> Et, dans son désespoir, ne ménagea plus rien;
> Malgré Numidius et la Syrie entière,
> Il força Pollion de lui livrer mon père.

A tout moment des personnages nouveaux qu'on nomme sans les faire connaître. Que font là *Numidius* et *Pollion*, et *la Syrie entière*, qui paraissent tout à coup dans ce récit? Un auteur qui se serait souvenu que la première règle de toute narration est d'être claire, aurait d'abord parlé, en quatre vers, de la part qu'avaient prise à ces querelles les Romains, maîtres de la Syrie et des pays voisins, et leurs armées commandées par le préteur Numidius et le tribun Pollion, qui avaient secouru Mithridate. Voilà pour la clarté Pour ce qui regarde la langue, elle n'est pas moins blessée de Rhadamiste, qui *embrase à son tour tout le reste de l'État*, comme si ce reste eût déjà été embrasé, et qui *repousse son père de tout le reste de l'État*.

> Il promit d'oublier sa tendresse offensée.

Autre vers amphibologique, qui peut signifier, ou qu'il oublie, qu'il abjure sa tendresse offensée, ou que, sans y renoncer, il veut bien oublier qu'elle a été offensée

> Sur cet espoir charmant, aux autels entraînée, etc.

Charmant est un mot étrangement déplacé au milieu de tant d'horreurs : cet espoir était *consolant*, et non pas *charmant*.

> Les cruels, sans savoir qu'on me cachait son sort,
> *Osèrent* bien sur moi *vouloir* venger sa mort.

Osèrent vouloir venger est une construction bien dure.

En voici une qui l'est encore plus :

> Qu'il te suffise enfin, Phénice, de savoir,
> *Victime* d'un amour réduit au désespoir,
> *Que*, par une main chère, etc.

Ce vers,

> Victime d'un amour réduit au désespoir,

reste là comme isolé et ne tenant à rien, parce que la mesure du vers n'a pas permis à l'auteur de suivre la construction naturelle et grammaticale : *qu'il te suffise de savoir que, victime d'un amour, etc.* Le déplacement du *que* suffit pour gâter toute la phrase.

. . . . Son barbare père
Prétextant sa fureur sur la mort de son frère.

Phrase doublement barbare. *Prétexter* signifie *alléguer pour prétexte*, et l'on ne dit point *prétexter sur*. *Prétexter sa fureur*, signifie exactement *prendre sa fureur pour prétexte ;* ce qui fait un sens absurde. Pour parler français, il fallait dire *prétextant la mort de son frère pour justifier sa fureur*. Il y a loin de l'une de ces phrases à l'autre.

A ma douleur alors laissant un libre cours,
Je détestai les soins qu'on prenait de mes jours,
Et, quittant sans regret mon rang et ma patrie,
Sous un nom déguisé j'errai dans la Médie ;
Enfin, après dix ans d'esclavage et d'ennui, etc.

Il n'y a pas un de ces vers qui ne contredise l'autre Quand on *laisse un libre cours à sa douleur,* c'est qu'on veut la soulager, et ce n'est point alors que nous *détestons les soins qu'on prend de nos jours*. Quand *on déteste la vie*, on ne va point *errer dix ans dans la Médie ;* et dix ans d'une vie vagabonde ne sont point *dix ans d'esclavage*. De plus on n'erre point *sous un nom déguisé,* mais *déguisé sous un faux nom*.

Quel que soit *le devoir du nœud* qui vous engage.

Le devoir du nœud n'est point français.

La seconde scène n'est pas mieux écrite.

Tout est soumis, madame, et la belle Isménie,
Quand la gloire paraît me combler de faveurs,
Semble seule vouloir m'accabler de rigueurs.
Trop sûr que mon retour d'un inflexible père
Va, sur un fils coupable attirer la colère,
Jaloux, désespéré, j'ose pour vous revoir,
Abandonner des lieux *commis à mon devoir*.

Des lieux commis à mon devoir. Commis est un terme impropre ; le mot propre était *confiés*.

Semble seule vouloir m'accabler de rigueurs

n'est pas un vers ; car il n'y à pas de trace de césure : c'est une ligne de prose, que ces deux infinitifs l'un après l'autre, *vouloir m'accabler,* ne rendent pas meilleure. Et dans le moment où il parle de *la colère d'un père inflexible,* comment peut-il dire qu'Isménie *seule* l'accable de rigueurs ?

Mais moi qui fus toujours à vos rigueurs en butte,
Qu'un amour sans espoir dévore et *persécute*.

Persécute après *dévore* est ridicule.

Seigneur, il est trop vrai *qu'une flamme funeste*
A fait parler ici des feux que je déteste.

Une flamme qui *fait parler des feux !* Le ridicule va en croissant.

Mais, *quel que soit le rang* et le pouvoir *du roi*,
C'est en vain qu'il prétend disposer de ma foi.

On ne peut pas dire *quel que soit le rang*, quand on détermine ce rang dans la phrase même : on rirait d'un homme qui dirait, *quel que soit le rang du roi de France,* à moins qu'il ne s'agît du rang qu'il doit avoir entre les rois.

Ce n'est pas que, sensible à l'ardeur *qui vous flatte*...

Arsame n'a pas dit un mot qui pût faire entendre que *cette ardeur le flatte*.

Donnez-moi des rivaux que je puisse immoler,
Contre qui ma fureur agisse *sans murmure*...

Il veut dire *sans scrupule*, ou *sans que le devoir en murmure*. *La fureur* qui veut *agir sans murmure* est un étrange contre-sens.

Je n'ai relevé que les fautes les plus choquantes, et j'ai laissé de côté les mots oiseux, les répétitions parasites, les défauts continuels d'élégance et d'harmonie. En voilà du moins assez pour prouver que Despréaux avait parfaitement raison. Il n'y a point d'exposition de Boyer ou de Pradon où l'on trouvât à beaucoup près autant de fautes grossières contre la langue et le bon sens. L'un a plus d'enflure, et l'autre plus de platitude ; mais tous deux du moins disent à peu près ce qu'ils veulent dire, et c'est à quoi Crébillon manque le plus souvent. Qu'on juge si un homme tel que Boileau pouvait faire grâce à un pareil style. Mais il était incapable de méconnaître les beautés ; et s'il eût été jusqu'aux scènes où l'auteur, échauffé par son sujet, trouve dans son âme les beaux vers que vous avez entendus, à coup sûr il aurait dit : Voilà un homme qui a du génie tragique ; c'est bien dommage qu'il ait si peu de goût, qu'il ait si peu étudié sa langue, et qu'il travaille si peu ses vers.

Si mon objet unique, messieurs, pouvait être de ne considérer jamais avec vous que des écrits qui offrissent du moins un mélange de beautés et de défauts, l'article de *Crébillon* se serait terminé à *Rhadamiste* [1] : les pièces suivantes sont en elles-mêmes fort peu dignes de votre attention. Mais, dans un ouvrage de la nature de celui-ci, tout ne peut pas se rapporter à l'agrément et à l'intérêt. Le plan que j'ai embrassé, et que vous avez bien voulu suivre, doit tendre principalement à l'instruction et à l'utilité ; et je dois désirer qu'il puisse servir un jour à mettre la jeunesse en garde contre des erreurs et des préjugés aussi capables d'égarer son jugement que de déshonorer celui de la nation aux yeux des étrangers instruits. Il semblerait que ces erreurs et ces préjugés eussent dû mourir avec l'esprit de parti qui les avait enfantés ; mais, quoique

[1] On a vu l'*Électre* en parallèle avec *Oreste*, dans le théâtre de Voltaire.

fort affaiblis par le temps, qui détruit les intérêts particuliers et augmente les lumières générales, ils se perpétuent dans une espèce de livres aujourd'hui la plus multipliée et la plus répandue, parce qu'elle est malheureusement la plus facile pour la faiblesse des écrivains, et la plus commode pour la paresse des lecteurs. Vous n'ignorez pas, messieurs, que de nos jours on a tout mis en dictionnaires, en recueils, en compilations, et même en almanachs. Ces derniers ne passent guère la première quinzaine de l'année; mais toutes les nomenclatures alphabétiques et tous les recueils littéraires remplissent les bibliothèques, parce que les livres qui contiennent des faits, des noms et des dates, sont souvent consultés; et c'est à la faveur et à côté de ces objets d'utilité que l'ignorance et le mauvais goût ont trouvé moyen de s'établir une demeure durable. Vous sentez aisément que ces livres, faits avec des livres, sont l'ouvrage de ceux qui ne sauraient faire autre chose. Et où prennent-ils leurs matériaux? Dans des auteurs de la même classe, dans les journalistes du temps, c'est-à-dire, le plus souvent dans des écrivains tout au moins très-superficiels, la plupart passionnés ou vendus, et chez qui les connaissances, l'esprit et le goût sont ordinairement fort médiocres. C'est pourtant dans ces compilations rédigées sans discernement et sans choix que nos plus grands hommes en tout genre sont appréciés en quelques pages. Et de quelle manière! J'en ai mis sous vos yeux nombre d'exemples relatifs aux écrivains du siècle de Louis XIV, et qui vous ont amusés par l'excès du ridicule. Si l'on a déraisonné à ce point après l'expérience d'un siècle entier, jugez combien ce qui regarde le nôtre doit être plus près de l'absurdité, étant bien moins éloigné de l'esprit de parti. Observez encore que ces sortes de livres, étant faits la plupart du temps par des *sociétés de gens de lettres* qui ne se nomment point, et ne contenant que des résultats généraux, n'ont rien qui annonce la partialité personnelle, et qui, par conséquent, avertisse de s'en défier. Ils sont donc d'autant plus dangereux, qu'on les lit sans précaution; que les auteurs ont l'air d'énoncer des opinions reçues plutôt que leur propre avis; et, l'homme se montrant moins, l'erreur, qu'on ne songe pas à repousser, est plus facilement adoptée.

Qui croirait que, dans un *Dictionnaire historique* publié il y a peu d'années, et réimprimé tout récemment, Voltaire, chaque fois qu'on le cite, n'est jamais qualifié que d'*homme d'esprit*? Mais en revanche, à l'article de *Crébillon*.

« Ce grand homme est le créateur d'une partie qui lui appartient en propre, de cette terreur qui constitue la véritable tragédie. Si jamais nous élevons des statues aux auteurs tragiques, la troisième sera pour lui.. .. Il est peut-être le seul de nos poëtes modernes qui ait possédé le grand secret de l'art de Melpomène, tel que l'avaient les tragiques de l'ancienne Grèce. »

Lorsque les étrangers lisent de semblables assertions dans des livres dont les auteurs se donnent pour les interprètes de la voix publique, que doivent-ils penser de la justice que nous savons rendre à nos grands écrivains? A la folle audace de ces paradoxes j'opposerai, pour résumé, l'opinion de tous les connaisseurs sur Crébillon; mais auparavant il faut jeter un coup d'œil rapide sur les pièces qui suivirent *Rhadamiste*.

On trouve d'abord *Xercès* et *Sémiramis* à peu de distance l'une de l'autre : *Xercès* donné en 1714, *Sémiramis* en 1717; l'un qui ne fut joué qu'une fois, l'autre qui eut quelques représentations, et tous deux également mauvais de tout point. Voici comme on parle dans un éloge de Crébillon, inséré dans ses œuvres.

« *Sémiramis* et *Xercès*, sans avoir eu de succès, ont, *avec plus d'attention de la part du connaisseur*, laissé voir *des beautés dignes de l'auteur*. Bélus, dans la première, est un caractère *vraiment tragique*; Artaban, dans la seconde, est *le modèle d'un scélérat fécond en ressources*. Je ne doute pas même que *Xercès n'eût aujourd'hui des applaudissements*, s'il reparaissait sur la scène. »

Assurément c'est ne *douter* de rien, et je ne sais pas pourquoi ce *connaisseur* n'en dit pas autant de *Sémiramis* que de *Xercès* : l'un vaut bien l'autre. Voici en peu de mots l'intrigue conduite par cet Artaban, qui est *le modèle d'un scélérat fécond en ressources*. Il est le ministre et le capitaine des gardes de Xercès, et il a toute la confiance de son roi. Xercès a deux fils, Artaxerce et Darius : l'un n'a encore montré aucun mérite qui le distingue; l'autre est déjà fameux par ses exploits; il fait dans ce moment la guerre *chez des peuples barbares* qu'on ne nomme pas, et Babylone est remplie du bruit des victoires qu'il a remportées. Artaban ne projette rien moins que de faire périr le père et les deux fils pour se faire lui-même roi de Perse. Il compte les perdre l'un par l'autre, et le premier moyen qu'il emploie, c'est de faire désigner Artaxerce pour successeur de Xercès, au préjudice de Darius son aîné. Il espère que Darius ne supportera pas patiemment cette injustice, et qu'étant à la tête d'une armée il soutiendra ses droits par la force. On ne voit pas bien comment, dans cette supposition même, Artaban peut concevoir de si belles espérances; car, si Darius est vainqueur, sa vengeance tombera d'abord

sur le ministre qui a suggéré le choix de Xercès; et Darius n'ignore pas qu'Artaban est le favori du monarque, et qu'il a sur lui un pouvoir absolu. S'il succombe, au contraire, il reste encore deux têtes à frapper, et Artaban est encore bien loin de son but. C'est pourtant là tout son plan, le seul qu'il confie, sans la moindre raison, à un Tissapherne, officier de la garde. Il a l'air de le croire nécessaire à ses projets; il lui dit :

Je connais ta valeur; j'ai besoin de ta foi.

Il a besoin au moins de sa discrétion. Mais dans tout ce qu'il lui révèle au premier acte, on ne voit pas que Tissapherne puisse lui être bon à rien, si ce n'est à le trahir, comme il peut fort bien en être tenté. Avant de s'ouvrir à lui, Artaban lui dit :

. . . D'un grand dessein te sens-tu bien capable?
Ton âme au repentir est-elle inébranlable?

Et cependant il ne lui confie que ce projet si vague et si éloigné que je viens d'exposer, et ne lui demande aucune espèce de service qui nécessite cette confidence, ni qui exige qu'on soit *capable d'un grand dessein*. Il le charge, il est vrai, d'aller trouver Darius, et de lui promettre de sa part, *trésors, armes, soldats*, et sa fille Barsine, s'il veut se révolter contre son père. Mais outre que cette commission politique n'oblige pas Artaban de dévoiler tout le plan de son ambition, c'est encore une nouvelle imprudence que cette démarche qu'il fait auprès de Darius, qui n'a qu'à la découvrir au roi pour perdre Artaban sans retour. Tel est pourtant tout le système de ce *scélérat* qu'on veut donner pour *modèle* aux autres : malheureusement il y en a eu qui en savaient beaucoup plus. Sa conduite, dans le reste de la pièce, dépend absolument d'accidents fortuits qu'il n'a pu ni préparer ni prévoir, et qui par conséquent n'entraient pas dans ses vues; et cet homme *si fécond en ressources* est partout de la plus grossière maladresse. D'abord il fait offrir sa fille à Darius, et, un moment après, lui-même avoue que ce prince, qui l'a aimée autrefois, dès longtemps ne lui témoigne plus que du *mépris*. Il dit en propres termes,

Son mépris pour Barsine a passé jusqu'à moi;

et c'est près de ce prince qui le *méprise*, lui et sa fille, qu'il hasarde des propositions d'une nature à mettre celui qui les fait à la discrétion de celui qui les reçoit. Il offre des *armes*, des *soldats*, des *trésors*, à un prince qui commande une armée victorieuse, l'armée du grand roi; et ce prince est déjà aux portes de Babylone. Xercès, alarmé de son retour, consulte Artaban sur les inquiétudes et les embarras que lui cause le choix qu'il vient de faire. Il y a chez les Persans une loi qui oblige le monarque d'accorder à son successeur désigné la première grâce qu'il demande. Or, Artaxerce a commencé par demander la main de la princesse Amestris nièce de Xercès et que ce roi avait lui-même destinée et promise à Darius Le roi trouve bien dur de lui ôter à la fois et le trône et sa maîtresse. Mais Artaban, *fécond en ressources*, trouve que rien n'est moins embarrassant. Il n'y a qu'à faire croire à la princesse que Darius ne se soucie plus d'elle, et revient à Barsine; et Amestris, dans son dépit, se gardera bien de s'expliquer avec son amant, et ne manquera pas d'épouser sur-le-champ Artaxerce. Ce merveilleux expédient, digne d'un valet de comédie, plaît fort à Xercès, et dès la scène suivante le grand roi fait auprès d'Amestris le rôle de Frontin, et lui fait entendre finement qu'elle a grand tort de compter sur Darius. Cette belle intrigue remplit les trois premiers actes, et les effets sont dignes des moyens.

Barsine, à qui l'on a fait dire que Darius, qui la *méprisait*, en est redevenu amoureux, et qu'il l'épousera, lui fait mille cajoleries. Darius, également surpris du mauvais accueil de Xercès et du très-doux accueil de Barsine, demande *quelle fureur nouvelle agite tous les cœurs*. La naïve Barsine lui dit :

Le roi m'abuse-t-il d'une espérance vaine?
Comme il me l'a promis, serez-vous mon époux?

Nouvelles exclamations de Darius, qui croit fermement qu'à Babylone tout le monde a perdu l'esprit.

Grands dieux, *ce que j'ai vu*, ce que je viens d'entendre,
Pouvait-il se prévoir, et peut-il se comprendre?
Chaque mot, chaque instant, redouble *mon effroi*.

Il n'a pourtant rien *vu;* et, pour expliquer cet *effroi* si obligeant pour Barsine, il lui dit nettement :

. . C'est Amestris pour qui mon cœur soupire,
Qui daigna *m'accepter sortant de votre empire.*

Mais dans le même moment Amestris paraît, et lui déclare qu'il doit *pour jamais renoncer à son entretien*. Arrive aussitôt Artaxerce, qui, pour l'achever, le félicite sur ce que le roi lui destine la main de Barsine *avec l'Égypte encore ;* pour lui, il va épouser Amestris. Daignez, dit-il à son frère,

Daignez ne point troubler cette heureuse journée.

Darius s'écrie :

Dieux cruels! *jouissez du transport qui m'anime.*
C'en est fait, *je sens bien que j'ai besoin d'un crime.*

Cependant tout s'éclaircit bientôt, comme on peut s'y attendre, et Darius et Amestris assurent Xercès qu'ils sont tous deux de très-bon accord. Tous deux lui adressent leurs plaintes et leurs reproches. Da-

rius se plaint surtout de ce que son frère sera roi. Le bon Xercès lui répond franchement :

> Si vous eussiez moins fait, vous le seriez peut-être,
> Mais je n'ai pas voulu m'associer un maître...
> Je veux bien avouer qu'après tant de hauts faits,
> Vous ne méritez pas le sort que je vous fais.

Et tout de suite il lui ordonne de partir avant la fin du jour, et, en attendant, il le remet entre les mains d'Artaban. Alors celui-ci, pour s'insinuer dans sa confiance, commence par lui dire que c'est lui, Artaban, qui a fait couronner Artaxerce le matin de ce même jour; mais comme il s'en repent le soir, sans qu'on sache pourquoi, il ne peut, dit-il, *expier son forfait,* qu'il regarde comme *un parricide,* qu'en se joignant à Darius pour venger son injure. Il lui parle de Xercès et de ses bienfaits de la manière la plus outrageante; enfin il montre une ingratitude et une lâcheté si impudente, une méchanceté si peu déguisée, que Darius, tout crédule qu'il se montre ensuite dans cette même scène, lui répond d'abord avec autant d'indignation que de mépris. Cependant, lorsque Artaban se réduit à une autre proposition, au projet d'enlever Amestris, et de fuir avec elle, Darius, qui l'a regardé jusque-là comme un vil scélérat, Darius qui vient de lui dire,

> Ce zèle est trop outré pour être exempt de piége,

se fie aveuglément à lui. Artaban lui promet de le cacher dans l'intérieur du palais, où personne ne peut pénétrer sans être criminel de lèse-majesté. Il dispose de ce lieu sacré en sa qualité de commandant de la garde; il y ménagera une entrevue, la nuit, entre les deux amants, et favorisera leur fuite : Darius consent à tout. Au quatrième acte, il attend Amestris; mais Artaban vient lui dire que la princesse se défie de lui, et qu'elle ne veut pas venir; il demande à Darius son poignard, pour le montrer à sa maîtresse comme *un témoin fidèle* qui doit dissiper toute défiance; et cette étrange demande d'un poignard lorsqu'il y a tant d'autres moyens infiniment plus naturels, cette demande de la part d'un homme qui s'est montré capable de toutes les bassesses et de toutes les noirceurs, ne donne pas à Darius le plus léger soupçon. Il remet sur-le-champ ce poignard entre les mains d'Artaban, qui se retire, et lui envoie, un moment après, Amestris. Elle lui reproche avec beaucoup de raison la confiance qu'il donne à un misérable tel qu'Artaban. Il est bien sûr que tout ce que Darius peut imaginer de plus vraisemblable, c'est qu'Artaban ne l'a introduit dans cette demeure redoutable que pour l'aller aussitôt dénoncer à Xercès, et le faire punir de cet attentat. Il s'en présentait un autre encore plus facile pour un scélérat de la trempe d'Artaban. Il a eu soin d'éloigner la garde : qui l'empêche, dans l'obscurité de la nuit, de poignarder Darius, qui est seul et sans armes! Mais il préfère d'assassiner Xercès dans son lit, et de venir ensuite en accuser Darius en présence d'Artaxerce, qu'il a fait avertir de l'entrevue secrète de son frère avec la princesse. Le poignard de Darius, dont le traître s'est servi pour ce meurtre, lui paraît un témoin irrécusable. Mais quelque force qu'il paraisse avoir, que de circonstances à lui opposer, surtout devant un juge tel qu'Artaxerce, qui aime son frère, et qui révère sa vertu! Cependant, lorsque Darius veut lui expliquer l'incident du poignard, il refuse même de l'entendre; et quand l'innocent accusé fait à l'imposteur Artaban une objection qui est sans réplique, à moins qu'Artaban ne s'avoue lui-même complice du meurtre quand il lui dit,

> Qui peut m'avoir conduit jusqu'à ce lit sacré,
> Du reste des mortels, hors toi seul, ignoré?

et qu'Artaban lui fait cette réponse inepte,

> Que sais-je? le destin, ennemi de ton père,

Artaxerce n'a pas non plus le moindre soupçon, et ne balance pas à croire son frère parricide. Quel plan et quelle intrigue! Artaxerce fait juger l'accusé par les mages, qui le condamnent. Mais Tissapherne vient le sauver; et ce dénoûment est encore une suite de la conduite insensée d'Artaban. Il s'est fait aider par Tissapherne, dans l'horrible assassinat qu'il a commis, comme s'il n'avait pu lui seul égorger un vieillard endormi, comme s'il était naturel d'employer dans un attentat de cette nature tout ce qu'il y a de plus dangereux, c'est-à-dire un complice inutile. Il a voulu ensuite se défaire de ce Tissapherne, et le poignarder; mais celui-ci, quoique blessé à mort, a tué Artaban, et vient, avant d'expirer, découvrir toute la trahison, et finir la pièce.

« *Xercès*, a dit Voltaire, est écrit et conduit comme les pièces de Cyrano de Bergerac. »

On est forcé d'avouer que ce n'est pas dire trop. Un panégyriste que j'ai cité ne voit dans ce jugement que *de l'ignorance :* on ne peut y voir que de la justice. Il prétend que ce n'est pas le rôle d'Artaban *qui fait tort à cette tragédie; mais la faiblesse du rôle de Xercès.* C'est le cas d'appeler les choses par leur nom : cette *faiblesse* est en effet l'imbécillité la plus complète, comme la scélératesse d'Artaban est l'atrocité la plus absurde. Joignez-y les fadeurs langoureuses d'une Amestris, d'une Barsine, d'un Artaxerce, d'un Darius, et l'intrigue absolument comique qui brouille ces quatre personnages; de ce mélange d'horreurs dégoûtantes et de galanterie ro-

manesque, il résultera l'ensemble le plus monstrueux qu'on puisse imaginer.

Il est impossible de parler du style : c'est un composé d'enflure et de déraison, et il y a presque autant de barbarismes que de vers. Mais il n'est pas inutile de rappeler la justice que fit le public du monologue d'Artaban :

> Amour d'un vain renom, faiblesse scrupuleuse,
> *Cessez de tourmenter une âme généreuse,*
> *Digne de s'affranchir de vos soins odieux :*
> *Chacun a ses vertus ainsi qu'il a ses dieux.*
> . . . .
> Pâles divinités, qui tourmentez les ombres,
> Et répandez l'effroi dans les royaumes sombres,
> Venez voir un mortel, plus terrible que vous,
> Surpasser vos fureurs *par de plus nobles coups.*

Ce monologue excita des éclats de rire : c'était l'accueil le plus sensé que l'on pût faire à de pareils vers. On ne saurait trop redire aux jeunes poëtes, qui trop souvent sont tentés de prendre l'exagération de la méchanceté pour de la force, et de s'autoriser de l'exemple de Crébillon, que ces hyperboles sont aussi froides qu'atroces; qu'il ne peut y avoir nulle espèce de force dans des idées si ridiculement fausses, mais seulement une exaltation de tête qui produit l'extravagance, comme la vraie chaleur de l'imagination produit la vérité; que les scélérats profonds et consommés ne dogmatisent point sur le crime, et ne s'extasient point sur leurs forfaits. Voltaire a bien raison : le méchant, dit-il dans ses poésies morales,

> . . . N'a jamais dit dans le fond de son cœur :
> Qu'il est grand, qu'il est beau d'opprimer l'innocence,
> De déchirer le sein qui nous donna naissance!
> Que le crime a d'appas! . . . .

Un personnage qui, prêt à massacrer un roi son bienfaiteur, ose s'appeler *une âme généreuse;* qui veut que *l'amour d'un vain renom cesse de le tourmenter,* comme s'il pouvait être *tourmenté* par cet *amour,* et comme s'il s'agissait *d'un vain renom;* qui nous dit que *chacun a ses vertus, ainsi qu'il a ses dieux,* et qui en conséquence met au nombre de *ses vertus* d'égorger un roi dans son lit; qui s'adresse ensuite aux Furies, en vers d'opéra, pour les défier d'être plus méchantes que lui, et qui se vante de porter *des coups plus nobles* que ceux des Furies; un pareil personnage ne ressemble à rien, si ce n'est à un mauvais rhéteur de collége, qui se guinde sur des hyperboles puériles : et l'incohérence des figures, des pensées et des expressions, se joignant à des sentiments hors de nature, achève de former, comme le public en jugea fort bien, un très-risible amphigouri.

Sémiramis est de la même force. Bélus, frère de cette reine, que l'on donne pour l'homme vertueux de la pièce, et qui parle sans cesse de *sa vertu,* conspire par *vertu* contre sa sœur, et veut lui arracher l'empire et la vie. Il a déjà plus d'une fois soulevé ses peuples contre elle; et cette princesse, si renommée pour sa politique et son courage, paraît à peine soupçonner qu'elle a dans sa cour, à ses côtés, son plus mortel ennemi, et ne sait ni le connaître ni le réprimer. Ce Bélus a sauvé autrefois et fait élever en secret Ninias son neveu; il l'a uni dès l'enfance à sa fille Ténésis; il l'a confié aux soins de Mermécide, et son projet est de le rétablir sur le trône de son père Ninus, en faisant périr Sémiramis, comme elle a fait périr son époux. Le plus simple bon sens démontre que de semblables desseins d'un frère contre sa sœur sont absolument incompatibles avec la *vertu :* si Sémiramis est coupable, ce n'est sûrement pas à son frère à la punir. Un honnête homme ne conspire point contre sa sœur et sa souveraine, et dont il a la confiance, dont il reçoit les bienfaits. Il ne s'occupe point sans cesse d'armer des assassins contre elle et d'exciter la révolte dans ses États. Tout ce qu'il peut faire, c'est de la condamner, de refuser ses dons, et de s'éloigner de sa cour. Les complots ténébreux et les assassinats ne sont point les armes de la vertu. L'idée de ce rôle, que l'on ose nous donner pour *vraiment tragique,* est donc absurde et contradictoire. Une idée *vraiment tragique,* c'est celle de Voltaire, qui, à l'exemple de Racine, a fait de la punition d'une reine criminelle l'ouvrage de la vengeance céleste, dont un grand prêtre est le docile instrument.

Le personnage le plus inconcevable, c'est celui de Sémiramis. Elle aime un guerrier inconnu, nommé Agénor, qui s'est rendu son défenseur et s'est signalé par les plus grands services. Cet Agénor n'est autre que Ninias, qui depuis longtemps a quitté son gouverneur Mermécide. Elle veut l'épouser et le couronner. Jusque-là il n'y a rien à dire; mais, au quatrième acte, Agénor est reconnu pour être Ninias. Je ne m'arrête pas aux moyens qui amènent cette reconnaissance, et qui sont aussi extraordinaires que le reste : c'est le vieux Mermécide qui veut poignarder le guerrier inconnu, et Agénor, en le désarmant, s'écrie : *Grands dieux ! c'est Mermécide!* Je ne crois pas qu'on eût imaginé jusque-là d'armer la main d'un vieillard pour assassiner un jeune guerrier. Ce Mermécide, qui a entrepris ce meurtre avec la plus grande tranquillité, dit tout aussi froidement au fils de Sémiramis : *Voilà votre mère.* Mais ce qu'on n'attend pas, et ce qui passe toute croyance, c'est le parti que prend Sémiramis. Elle s'obstine à aimer son fils tout comme elle aimait Agénor :

Ingrat, je t'aime encore avec trop de fureur,
Pour te sacrifier aux transports de mon cœur.
Garde-toi cependant d'une amante outragée,
Garde-toi d'une mère à ta perte engagée.
Adieu : fuis sans tarder de ces funestes lieux ;
Respectes-y du moins *mère, amante, ou les dieux.*
. . . .
Dieux qui m'abandonnez à ces honteux transports,
N'en attendez, cruels, *ni douleurs ni remords.*
Je ne tiens mon amour que de votre colère ;
Mais, pour vous en punir, mon cœur veut s'y complaire :
Je veux du moins aimer comme ces mêmes dieux,
Chez qui seuls j'ai trouvé l'exemple de mes feux.

Cette belle passion dure jusqu'à la dernière scène. Sémiramis veut, comme Roxane, faire périr sa rivale pour se venger d'un ingrat; elle donne l'ordre d'égorger Ténésis. Elle se vante de cette barbarie devant son fils, et insulte à la douleur de Ninias avec une ironie aussi froide qu'horrible; et il s'écrie de son côté, dans le même style :

O ciel ! vit-on jamais dans le cœur d'une mère
D'aussi coupables feux *éclater sans mystère !*

Enfin, voyant Ténésis sauvée et son fils proclamé roi, elle se tue, en finissant son incompréhensible rôle par ces deux vers :

Je rends grâces au sort qui nous rassemble ici :
Vous voilà satisfaits, *et je le suis aussi.*

Les expressions manquent pour caractériser de semblables ouvrages; mais puisqu'on a osé les louer, il fallait montrer ce qu'ils sont.

Pyrrhus est beaucoup moins mauvais. Il semble que le malheureux sort de *Sémiramis* et de *Xercès* eût averti l'auteur de chercher du moins des idées qui ne heurtassent pas si ouvertement la raison et les bienséances. L'idée principale de la tragédie de *Pyrrhus* peut paraître, il est vrai, un peu forcée : c'est un roi qui, plutôt que de manquer à l'engagement qu'il a pris avec lui-même de conserver les jours de Pyrrhus, dernier rejeton des Æacides, consent à livrer son fils à la mort, un fils vertueux, plein de courage, et le soutien de sa vieillesse et de son empire. Le sacrifice est grand, et peut-être ce roi ne doit-il pas assez à l'honneur pour lui sacrifier la nature. Ces sortes de situations doivent être plus décidées et plus motivées, et ce n'est guère pour un prince étranger qu'on immole son propre fils. Mais cet excès de générosité, s'il intéresse peu, par cela même qu'il n'est qu'un excès, peut du moins se tolérer, parce que le sacrifice n'est pas consommé. Le moment où Pyrrhus, se livrant lui-même au tyran qui demande sa tête, lui dit, en jetant son épée à ses pieds : *Frappe, voilà Pyrrhus !* est d'une noblesse théâtrale; mais ce qui en affaiblit beaucoup l'effet, c'est que ce coup de théâtre est prévu depuis longtemps, et termine une situation qui est la même pendant cinq actes. Si l'on ajoute à ce défaut essentiel une froide intrigue d'amour et de rivalité entre Pyrrhus, Illyrus et Éricie; la ressemblance monotone de tous les personnages, qui disputent de grandeur d'âme et de vertu, comme si Crébillon, pour se laver du reproche d'être trop noir dans ses autres sujets, eût voulu en imaginer un dans lequel tout fût vertueux; enfin le style, qui, sans être aussi vicieux que celui des pièces précédentes, est le plus souvent faible, déclamatoire et incorrect; on ne sera pas surpris que cet ouvrage, extrêmement médiocre, après avoir eu du succès dans sa nouveauté, n'en ait jamais eu quand on a essayé de le reproduire sur la scène.

L'âge avancé de l'auteur, qui était plus qu'octogénaire quand il donna *le Triumvirat*, ne permet pas que l'on compte cet ouvrage au rang de ceux sur lesquels on peut le juger. On assure qu'il avait pour but de réparer l'injure qu'il avait faite à Cicéron, si indignement avili et défiguré dans *Catilina :* la réparation n'est pas heureuse. Cicéron, dans *le Triumvirat,* ne fait autre chose qu'attendre la mort et demander qu'on le proscrive; et quand il voit son nom sur les tables fatales, il s'écrie :

Enfin je suis proscrit. *Que mon âme est ravie !*

Il valait infiniment mieux, dans le plan de la pièce, que Cicéron acceptât les offres de Sextus Pompée, qui lui propose de le mener en Asie auprès des derniers vengeurs de la liberté, Brutus et Cassius : son rôle est ici absolument inactif et presque toujours élégiaque. L'intrigue d'ailleurs ne vaut pas mieux que les caractères; elle roule sur l'amour d'Octave pour Tullie, fille de Cicéron, et sur l'amour de Tullie pour Sextus, déguisé sous le nom d'un chef gaulois nommé *Clodomir;* et l'on sait assez combien ces amours de tyran et ces déguisements de héros sont déplacés et invraisemblables dans des sujets historiques. Octave se laisse braver impunément par ce gaulois Clodomir, et laisse périr Cicéron, qu'il peut sauver, et dont ensuite il déplore la perte, qu'il n'a tenu qu'à lui d'empêcher. Il y a quelques vers d'un ton noble; mais, en général, cette pièce n'est qu'une ennuyeuse déclamation.

Je m'arrêterai davantage sur *Catilina*, non qu'il soit meilleur que les pièces dont je viens de parler, il s'en faut de beaucoup; mais le succès étonnant qu'il eut, en 1744, est une époque fameuse dans l'histoire littéraire, et l'un des plus mémorables scandales qu'ait jamais donnés l'esprit de parti. Cette vogue passagère, qui ne l'empêcha pas de tomber à la reprise, de manière qu'on ne l'a jamais revu, lui a pourtant conservé un reste de réputation, surtout auprès de ceux qui ne l'ont pas lu; et les éloges qu'on était convenu de lui prodiguer ont duré jusqu'à nos

jours. Si l'on abandonne à peu près les deux derniers actes, on persiste à soutenir que les trois premiers *sont trois chefs-d'œuvre ;* et dans une de ces diatribes polémiques [1] contre Voltaire, rassemblées par les éditeurs de Crébillon, l'on se récrie avec ce ton d'indignation qu'il est naturel de prendre contre ceux qui démentent une vérité reconnue : *Il ne convient pas que les trois premiers actes de cette pièce sont trois chefs-d'œuvre, et que le rôle de Catilina est de la plus grande force !* Il faut donc voir ce que sont ces *chefs-d'œuvre* et cette *grande force.*

Il est impossible ici de séparer le dialogue de l'intrigue : outre que l'examen du style nous mènerait trop loin et ne produirait que de l'ennui, on ne peut bien marquer que par des citations le caractère particulier de cette pièce; et ce caractère est la démence la plus étrange et la plus continuelle, dans le langage comme dans la conduite des personnages.

Catilina, dans la première scène, rend compte de ses desseins à Lentulus. Il est venu avant le jour dans le temple de Tellus, où le sénat doit s'assembler ce jour même; il y cherche Probus, grand prêtre de ce temple, et qui paraît être dévoué à Catilina et aux conjurés. Cependant ce pontife, à ce que dit Lentulus, est lié à Cicéron

> Par l'intérêt, le sang, *l'orgueil, ou l'amitié.*

On peut choisir. Mais, d'un autre côté, Catilina nous dit :

> Probus, qu'à Cicéron je veux rendre infidèle,
> Me sert *à ménager des traités captieux*,
> Où, sans rien terminer, je les trompe tous deux.

Des traités entre Catilina et Cicéron! Mais Probus lui rend bien d'autres services : il a arrangé un rendez-vous de nuit dans ce temple entre Catilina et Tullie, fille de Cicéron.

> *Même ici par ses soins* je dois revoir Tullie.

Voilà, certes, un emploi bien digne d'un grand prêtre! Catilina aime Tullie, et s'il faut l'en croire sur cet amour, d'abord,

> *C'est l'ouvrage des sens, non le faible de l'âme:*

ensuite,

> Cette flamme, où tu crois que tout mon cœur *s'applique*,
> *Est un fruit de ma haine et de ma politique :*
> Si je rends Cicéron favorable à mes feux,
> Rien ne peut désormais s'opposer à mes vœux;
> Je tiendrai sous mes lois et la fille et le père,
> Et j'y verrai bientôt la république entière.
> Je sais que ce consul me hait au fond du cœur,
> *Sans oser d'un refus insulter ma faveur :*
> *Il craint en moi le peuple, et garde le silence.*

Ainsi, voilà Cicéron qui n'ose pas refuser sa fille à Catilina, et la fille de Cicéron qui vient seule, la nuit, trouver Catilina dans un temple; et le prêtre de ce temple a, *par ses soins*, ménagé cette entrevue de Catilina et de Tullie, comme *il ménage des traités captieux* entre Cicéron et Catilina. Telle est l'ouverture de cette pièce; et si l'on s'en rapporte au titre, cette action se passe dans Rome. Ce n'est rien encore : ne nous pressons pas de nous étonner. Il arrive, cet officieux Probus, et Catilina lui annonce que le souverain pontificat, place très-importante chez les Romains, est accordée à César, au préjudice de ce même Probus qui le briguait. Catilina s'intéressait pour lui; mais la brigue de Cicéron l'a emporté. Cicéron a brigué pour César contre ce Probus qui est lié à Cicéron par *l'intérêt, le sang, l'orgueil, ou l'amitié.* Il reste à savoir d'où est venu ce zèle de Cicéron pour César : Catilina nous instruit dans la scène précédente :

> J'ai parlé pour Probus, *en public*, au sénat,
> Tandis que pour César, aidé de Servilie,
> *J'engageais* Cicéron trompé par Césonie.

C'est donc, comme on le voit, Cicéron qui, sans le savoir, a fait tout ce que voulait Catilina, et qui est *trompé par* une *Césonie !* Cela va bien : poursuivons. Probus prétend que cet affront retombe sur Catilina, sur

> Vous (dit-il) qui, jusqu'à ce jour, *armé d'un front terrible,*
> *Des cœurs audacieux fûtes le moins flexible;*
> Qui, d'un sénat *tremblant à votre fier aspect*,
> *Forciez d'un seul regard l'insolence au respect.*

Nous voyons dans l'histoire que Marius et Sylla, suivis de leurs légions et de leurs bourreaux, faisaient *trembler le sénat;* mais *forcer au respect l'insolence du sénat*, et *d'un seul regard*, cela était réservé à Catilina, du moins à celui de Crébillon. Il ne faut pas en être surpris; nous verrons bientôt comment il traite ce sénat. Il faut revenir à Probus, qui se jette aux genoux de Catilina, et lui fait une harangue pathétique pour l'engager à vouloir bien par pitié se rendre maître de la république. Catilina l'écoute gravement, et lui répond de même :

> Probus, ne tentez point *une indigne victoire....*
> . . Parmi tant d'*objets cités pour m'émouvoir,*
> Vous en oubliez un.
>
> PROBUS.
> Quel est-il?
>
> CATILINA.
> *Mon devoir.*
> *A combien de désirs* il faut que l'on s'arrache,
> Si l'on veut conserver une *vertu sans tache!*

Cependant il n'est pas inflexible, et il finit par dire:

> Je sens que malgré moi, *mes scrupules* vous cèdent.

Je ne sais qui était ce Probus; l'histoire ne nous en parle pas. Il fallait sans doute un personnage d'invention pour que Catilina parlât sérieusement

[1] Ce sont des extraits des feuilles de Fréron.

devant lui de sa *vertu sans tache* et de ses *scrupules*.

L'arrivée de Tullie interrompt cette incroyable conversation, et Probus veut s'en aller *en confident discret*. Mais Catilina le supplie, apparemment pour la bienséance, de ne pas *s'éloigner*, et ce grand prêtre *se retire* seulement dans *le fond du théâtre*. Alors Catilina adresse la parole à Tullie en ces termes :

Quoi! madame, aux autels vous devancez l'aurore!
Eh! quel soin si pressant vous y conduit encore?
Qu'il m'est doux cependant de revoir vos beaux yeux,
Et de pouvoir ici rassembler tous mes dieux!

TULLIE.

Si ce sont là les dieux à qui tu sacrifies,
Apprends qu'ils ont toujours abhorré les impies,
Et que, si leur pouvoir égalait leur courroux,
La foudre deviendrait le moindre de leurs coups.

CATILINA.

Tullie, expliquez-moi ce que je viens d'entendre.
Ma gloire et mon amour craignent de s'y méprendre;
Et si nous n'étions seuls, malgré ce que je voi,
Je ne croirais jamais que l'on s'adresse à moi.

Ce qu'on a peine *à croire, malgré ce qu'on voit*, c'est qu'un dialogue, un style de cette espèce, soit du dix-huitième siècle, et qu'on l'ait entendu pendant vingt représentations.

Catilina, indigné des reproches de Tullie, la prie de songer

Que l'amour est *déchu de son autorité*,
Dès qu'il veut *de l'honneur blesser la dignité*.

Tullie, pour le pousser à bout, fait paraître un esclave qui accuse Catilina de conspirer contre la patrie. Il s'écrie à part et avec surprise : *C'est Fulvie!* En effet, cet esclave n'est autre que la courtisane Fulvie, qui a été la maîtresse de Catilina, et qui, furieuse de se voir quittée pour Tullie, s'est déguisée en homme et a été accuser son amant auprès de sa rivale. Tout cela n'est-il pas bien digne du théâtre tragique! Et l'on ne peut pas dire que l'auteur ait prétendu donner à Fulvie un autre état que celui que tout le monde lui connaît dans l'histoire; car dans le troisième acte, Tullie, pour s'excuser de s'être méprise sur ce faux esclave, dit à Catilina :

Vous savez de mes mœurs *quelle est l'austérité*,
Qu'enchaînée aux devoirs d'une innocente vie
Je n'ai jamais connu que le nom de Fulvie.

Ce qui signifie clairement qu'elle a été trop bien élevée pour connaître une femme publique autrement que de nom. L'on peut juger par là du respect qu'a montré l'auteur de *Catilina* pour les bienséances les plus vulgaires.

Catilina, pour achever cette scène comme elle a commencé, appelle Probus et remet Fulvie entre ses mains. Rien n'est plus conséquent, et l'on peut mettre une courtisane sous la garde d'un prêtre qui fait l'office d'entremetteur. Cette pièce n'est pourtant pas du temps de Hardy; elle est de nos jours.

Probus reparaît au second acte avec Fulvie, et, s'acquittant très-bien de son métier, il tâche de la raccommoder avec son amant, et de lui persuader que les soins de Catilina pour Tullie ne sont qu'une feinte, et n'ont pour objet que de tromper le consul. Il reproche à Fulvie ses emportements :

Vit-on jamais l'amour, *dans sa plus noire ivresse*,
Emprunter du dépit une langue traîtresse?

Mais Fulvie n'est pas sa dupe :

Cessez de me flatter qu'on peut m'aimer encore;
J'ai trop vu la beauté que l'infidèle adore.
Mes yeux, avant ce jour, ne la connaissaient pas;
Mais *vous me payerez ses funestes appas :*
C'est vous qui leur gagnez sur moi la préférence....

Que dire de ce Probus à qui l'on veut faire *payer les appas de Tullie*, parce qu'il *leur a gagné la préférence?* Il n'en paraît point du tout étonné. Catilina vient à son secours, et parle à la courtisane déguisée, comme il parle à Tullie; c'est la même dignité et la même raison. Il se plaint que Fulvie, par une jalousie folle, veuille *sacrifier le premier des Romains. Le premier des Romains*, ce n'est ni César, ni Pompée, ni Cicéron, ni Caton; c'est Catilina. N'est-ce pas là un noble orgueil? Il ajoute que c'est pour Fulvie qu'il voulait *conquérir un empire*. Elle lui répond que, *dans l'art de tromper*, elle en sait autant que lui-même; elle rappelle tout ce qu'elle a fait pour lui :

Songe que *tu me dois*, et César, et Crassus,
Les enfants de Sylla, Cépion, Lentulus.

Pour ce qui est de César, Fulvie se vante un peu; l'acquisition n'était pas complète. Enfin, sans vouloir d'autre *éclaircissement*

Qui puisse triompher d'un plus doux mouvement,

elle propose, pour gage de la paix, de donner un démenti à Tullie en plein sénat. Catilina, loin d'accepter cet accommodement, lui dit :

Si jamais vous osiez y démentir Tullie,
Un affront si sanglant *vous coûterait la vie*.
. . . .
Tullie, *en me perdant, se rend digne de moi*.

Et comme Fulvie s'en est rendue indigne en *le sacrifiant*, il veut qu'elle *l'accuse au sénat*. Elle le lui promet bien, et s'en va : on ne la revoit plus, et il n'en est plus question dans la pièce. L'auteur, qui s'est apparemment souvenu d'elle, aux derniers vers du quatrième acte, fait donner par Catilina l'ordre de la tuer; mais il donne cet ordre comme en passant, et dans un moment où il est en train

d'en donner de semblables, par exemple, contre ce Probus que nous avons vu aussi enthousiaste auprès de lui que Séide auprès de Mahomet. Tout ce zèle fanatique n'empêche pas que Catilina ne dise à Céthégus :

Probus ne m'a fait voir qu'un esprit chancelant;
Prévenons les retours d'un conjuré tremblant,
Et de la même main songe à punir Fulvie
De ses nouveaux forfaits et de sa perfidie.

Il est vrai qu'on ne nous dit pas au cinquième acte si cet ordre a été exécuté, et que la pièce finit sans qu'on sache ce que sont devenus Probus et Fulvie; mais qu'importe?

Il nous reste à entendre Cicéron : c'est dans ce rôle que l'auteur s'est surpassé.

C'est vous, Catilina, que je cherche en ces lieux,
Non comme un sénateur jaloux et furieux,
Mais comme un ennemi *qui sait régler sa haine*
Sur ce qu'en peut permettre une vertu romaine.

Il est impossible de décider si, dans ces trois derniers vers, Cicéron parle de lui ou de Catilina; mais qu'importe? Ce qui suit est clair :

Enfin, depuis le jour que le sort des Romains,
Par le choix des tribuns, fut remis en mes mains,
Vous ne m'avez point vu, *soigneux de vous déplaire*,
Braver l'inimitié *d'un si noble adversaire*.
Je remportai sur vous l'honneur du consulat
Sans acheter les voix du peuple et du sénat,
Et vous savez assez que cette préférence,
Qui flattait vos désirs, *passait mon espérance*.
Mais le sénat, toujours *en butte à vos mépris*,
Réunit sur moi seul les vœux et les esprits.

Sûrement l'auteur a voulu laver Cicéron du reproche de vanité qu'on lui a fait souvent; il ne peut pas pousser la modestie plus loin; ce sont *les mépris* de Catilina pour le sénat qui ont fait Cicéron consul. Nous allons voir comment le sénat se venge de ces *mépris*. Le consul poursuit :

On dit... *mais je crois peu des bruits mal assurés*
Qui vous osent nommer parmi des conjurés.
Tout défiant qu'il est, Caton ne l'ose croire.
Cependant le sénat, *jaloux de votre gloire*,
Pour étouffer des bruits qui, *dans un sénateur*,
Pourraient, en vous blessant, blesser son propre honneur,
Dès hier vous nomma gouverneur de l'Asie;
Pompée et Pétréius, descendus vers Ostie,
L'un et l'autre chargés de vous y recevoir,
Remettront dans vos mains leur souverain pouvoir.

Cicéron qui *croit peu des bruits mal assurés qui nomment Catilina parmi des conjurés!* Caton qui *n'ose pas le croire!* Le sénat qui, *jaloux de la gloire de Catilina, le nomme gouverneur de l'Asie* et successeur de Pompée! Ce seul exposé suffit : je supprime toute réflexion; je m'en rapporte à celles qui se présentent d'elles-mêmes à quiconque a la plus légère idée de l'histoire romaine, et des vraisemblances de mœurs et de caractères essentielles à la tragédie.

Si l'on ne s'attendait pas à ces propositions de Cicéron et du sénat, on ne s'attend pas davantage à la manière dont Catilina reçoit l'offre de ce gouvernement d'Asie, qui avait été l'objet de l'ambition de Sylla, de Lucullus, de Pompée, et qui certainement aurait ôté à Catilina toute idée de conspiration, s'il eût été un moment dans le cas de prétendre à un commandement de cette importance, qui ne se donnait qu'aux premiers magistrats sortant de charge.

— Ainsi donc le sénat veut, sans me consulter,
Me charger d'un emploi que je puis rejeter.
Je ne sais s'il a cru *me forcer à le prendre*,
Mais j'ignore comment *vous osez me l'apprendre*...

En effet, quel excès de hardiesse!

Et *croire m'éblouir* jusqu'à me déguiser
Tout l'affront d'un honneur que je dois mépriser.

Catilina est difficile à contenter.

L'intérêt des Romains n'est pas ce qui vous guide;
C'est le seul mouvement *d'une haine perfide*,
Que le fiel de Caton *sut toujours enflammer*,
Et que mes *soins en vain ont tenté* de calmer.
J'ai fait plus : j'ai brigué jusqu'à votre alliance;
Et lorsque *Rome attend avec impatience*
Un hymen qui pourrait rassurer les esprits,
Vous osez le premier signaler des mépris.

Qui l'aurait cru, que *Rome attendît avec impatience* l'hymen de la fille de Cicéron avec Catilina, et que Cicéron *signalât des mépris* en lui offrant le gouvernement de l'Asie? Ce *mépris* serait-il dans ses discours? Il ne lui a parlé qu'avec un profond respect, et comme un client devant son supérieur. Il lui a dit :

Encor si quelquefois vous daigniez vous contraindre.

. . . .

À vos moindres chagrins vous voulez que tout tremble.

. . . .

Quel citoyen pour nous, *et le plus grand peut-être*,
S'il nous menaçait moins de nous donner *un maître!*

Catilina parle du moins comme s'il l'était déjà :

Alarmé *d'un pouvoir dont la grandeur vous blesse*,
L'ardeur d'en triompher vous occupe sans cesse.

La grandeur du pouvoir de Catilina! Ne dirait-on pas qu'il s'agit d'un Pompée? Il finit par défier le consul de produire cet esclave accusateur dont Cicéron ne lui a point parlé, et il veut bien par pitié lui apprendre que

Cet esclave est Fulvie,
Qui, jalouse en secret des charmes de Tullie,
A cru devoir troubler *quelques soins innocents*
Qu'exigeaient d'un grand cœur des charmes si touchants.

. . . .

Vous rougissez, seigneur...

S'il est vrai que Cicéron *rougisse*, c'est apparemment d'entendre Catilina lui parler en confidence des *soins* qu'il rend à sa fille; c'est du moins ce

que doit faire le Cicéron de la pièce, qui trouve fort bon, comme on va le voir, que Catilina rende *des soins* à Tullie. Mais s'il eût parlé ainsi au Cicéron de Rome, s'il lui eût dit que les *charmes touchants de Tullie exigeaient les soins innocents* de Catilina, Cicéron, dont la maison n'avait jamais été ouverte à un pareil homme, et dont la fille n'avait pu être vue de Catilina que dans les cérémonies publiques, aurait cru fermement que la tête lui avait tourné. La sienne n'est pas forte dans cette pièce, car elle paraît entièrement renversée par cette conversation :

. . Dans quel désordre il laisse mes esprits!
Quelle honte pour moi si je m'étais mépris!
Catilina pourrait ne pas être coupable...
. . . .
Essayons cependant de *calmer la fureur*
Du perfide ennemi qui fait tout mon malheur.
S'il paraît au sénat, et qu'il s'y justifie,
Son triomphe bientôt *me coûterait la vie.*
Malgré tous ses détours, *j'entrevois ce qu'il veut;*
Mais nous serions perdus, s'il osait ce qu'il peut.
Employons sur son cœur le pouvoir de Tullie,
Puisqu'il faut que le mien jusque-là s'humilie.
Quel abîme pour toi, malheureux Cicéron!
Allons revoir ma fille et consulter Caton.

Encore une fois, j'écarte les observations; je n'ai pas le courage d'en faire. Mais figurons-nous Cicéron tout à coup transporté parmi nous, et assistant à une représentation de cette pièce : que pourrait-il penser? que pourrait-il dire? Ce peuple passe pour l'un des plus instruits et des plus éclairés qu'il y ait au monde, et ce théâtre en rassemble l'élite. Tout ce qui a reçu ici quelque éducation sait parfaitement l'histoire de mon pays et la mienne; ils ont appris mes ouvrages dès l'enfance, ils les savent par cœur, et c'est sur le théâtre dont cette nation se glorifie qu'on me fait tenir un langage qui réunit la plus ridicule stupidité à la plus basse infamie! Serait-ce un spectacle sérieux? N'est-ce pas plutôt une de ces farces bouffonnes où l'on se joue de ce qu'il y a de plus respectable, et dont l'auteur a voulu divertir le public aux dépens de Cicéron? En ce cas, j'avoue qu'il ne pouvait pas mieux faire; mais je l'aurais dispensé de me choisir. C'est à peu près ainsi que Cicéron pourrait s'exprimer. Quant à la réponse qu'on pourrait lui faire, je m'en rapporte à vous, messieurs, et j'achève l'exposé des *trois chefs-d'œuvre.*

De nouveaux acteurs viennent occuper la scène : ce sont des ambassadeurs gaulois, Sunnon et Gontran, que *les Gaules ont daigné envoyer en ces lieux*, et qui se sont liés avec Catilina. Celui-ci, qui vient de traiter Cicéron comme vous l'avez vu, débute avec eux par ces vers :

De nos desseins secrets la trame est découverte.

Il faut donc que ce soit par une révélation surnaturelle, car il s'est moqué de la déposition dont Fulvie le menaçait :

Qu'aurais-je à redouter d'une femme infidèle?
Où seront ses garants? Et d'ailleurs *que sait-elle?*
Quelques vagues projets dont l'imprudent Caton
Nourrit depuis longtemps la peur de Cicéron;
. . . .
Tandis qu'*un grand dessein échappe à ses lumières.*

De plus, cette Fulvie n'a parlé qu'à Tullie, et Tullie n'a parlé à personne, elle va même dans l'instant demander pardon à Catilina de ses soupçons injustes. Ce n'est pas la pénétration de Cicéron qu'il peut craindre; il a dit :

Maître de mes secrets, j'ai pénétré les siens,
Et Lentulus lui-même ignore tous les miens.

Puisque son principal confident *ignore tous ses secrets*, qui donc a pu en *découvrir la trame?* Personne assurément; car, dans l'assemblée du sénat qui a lieu au quatrième acte, nous verrons que Cicéron n'en sait pas plus qu'il n'en savait tout à l'heure. Mais, encore une fois, qu'importe? Catilina demande un asile aux Gaulois en cas de malheur, et Sunnon lui demande sa *protection* pour les Gaulois. Voilà l'objet de la scène où Catilina parle encore de *sa vertu*, comme il en a parlé à Tullie, à Fulvie, à Probus, à tout le monde; et comme Probus et Fulvie ne reparaîtront plus, de même nous ne reverrons plus ni Sunnon ni Gontran.

Arrive Tullie, qui veut réparer ses injustices, et qui tremble *d'effroi* de *l'accueil* de Catilina. Elle se plaint qu'il n'ait pas daigné la désabuser :

Fallait-il exposer *une âme vertueuse*
A servir les fureurs *d'une âme impétueuse?*

Elle conjure Catilina de ne point aller au sénat et de mépriser Fulvie :

Faisons-la de ces lieux sortir secrètement.

Nouvelle preuve qu'elle y est encore sous la garde de Probus, et qu'elle n'a pu parler à personne. Mais *la vertu* de Catilina rejette tous ces ménagements.

TULLIE.
Pourriez-vous de ma part craindre une perfidie?
CATILINA.
Non; mais on a trompé votre crédule amour,
Afin que vous puissiez me tromper à mon tour :
La plus légère peur corrompt les cœurs timides,
Et des plus vertueux fait souvent des perfides.

La fille de Cicéron, qui sans doute reconnaît son père dans ces *cœurs timides* dont *la peur fait des perfides*, se hâte de dire à son amant :

Du moins en ma présence *épargnez Cicéron;*

et un moment après :

Accordez à mes pleurs *la grâce des Romains.*

En vérité, ce qui paraît le plus extraordinaire dans cette pièce, c'est que Catilina s'abaisse à une conspiration. Que peut-il vouloir? Il est *le premier des Romains;* tout le monde est à ses pieds; le consul vient, de la part du sénat, lui offrir respectueusement le plus beau gouvernement de l'empire, et lui demande pour toute grâce de se *contraindre quelquefois* et de se faire un peu *moins craindre;* et lorsqu'à la fin de ce troisième acte on vient lui annoncer que le sénat s'assemble, il répond :

Je veux, *à commencer par le plus fier de tous,*
Les voir dans un moment tomber à mes genoux.
. . . .
Aucun d'eux n'osera soutenir ma présence.

Et il sort pour aller *leur annoncer un maître.* Il n'y a plus de milieu : ou c'est le roi du monde, et il a vingt légions à ses ordres; ou c'est le capitan Matamore de l'ancienne comédie.

Il faut bien croire qu'en effet il est le *maître,* comme il le dit, puisqu'au moment où il entre dans le sénat, l'auteur a soin de nous avertir que tout le monde *se lève à son aspect* (honneur qui ne se rendait jamais qu'aux consuls) et que, dans toute la scène, il parle aux sénateurs, d'abord comme un *maître* irrité qui menace ses esclaves, ensuite comme les dédaignant au point qu'il ne veut pas même d'eux pour esclaves. Enfin, il finit par en avoir pitié, et consent à les sauver. On pourrait en douter peut-être; il faut l'entendre.

Sylla vous méprisait, et moi je vous déteste.
De nos premiers tyrans vous n'êtes qu'un vil reste.
Juges sans équité, magistrats sans pudeur,
Qui de vous commander voudrait se faire honneur?
Et vous me soupçonnez d'aspirer à l'empire,
Inhumains, acharnés sur tout ce qui respire,
Qui depuis si longtemps tourmentez l'univers!
Je hais trop les tyrans pour vous donner des fers.

Caton veut prendre la parole; Catilina l'interrompt :

Tais-toi.
Il est vrai qu'autrefois, plus jeune et *plus sensible*
(Vous l'avez ignoré, ce projet si terrible,
Vous l'ignorez encor), *je formai le dessein*
De vous plonger à tous un poignard dans le sein.
L'objet qui vous dérobe à ma juste colère
Ne parlait point alors en faveur de son père;
Mais un autre penchant, plus digne d'un Romain,
M'arracha tout à coup le glaive de la main :
Je sentis, malgré moi, l'amour de la patrie
S'armer *pour des ingrats indignes de la vie.*

Cicéron, qui devait être touché de reconnaissance, puisque c'est sa fille seule qui le *dérobe* lui et les sénateurs *à la juste colère de Catilina,* se montre ici un de ces *ingrats indignes de la vie.* Il s'avise de lui dire, on ne sait pourquoi,

Vous êtes convaincu, le crime est avéré,

quoiqu'on n'ait pas encore articulé le moindre fait contre Catilina, ni produit aucune accusation. Aussi Catilina reprend dans son style ordinaire :

Je vais de ce discours réprimer *l'insolence.*
Vous pensez, je le vois, que, tremblant pour mes jours,
A des subtilités je veuille avoir recours.
Et qu'ai-je à redouter de votre *jalousie?*
Ainsi ne croyez pas que je me justifie.
Imprudents, savez-vous, si j'élevais la voix,
Que je vous ferais tous égorger à la fois?
. . . .
Lorsque vous ne songez qu'à me faire périr,
Ingrats, sur vos malheurs je me sens attendrir.

Il n'y a pas moyen d'aller plus loin; ce délire est trop fort : mais il fallait le mettre sous vos yeux. Vous n'en auriez pas supporté une critique sérieuse; et puisqu'il faut finir par s'exprimer nettement, et qu'aujourd'hui l'on ne doit plus rien qu'à la vérité, cette pièce est en effet un chef-d'œuvre d'extravagance, de ridicule, et de barbarie : et observez que, pour ce qu'on appelle action, intrigue, nœud dramatique, il n'y en a pas trace jusqu'ici, et qu'il serait impossible de dire de quoi il est question; car la querelle entre Fulvie, Tullie et Catilina, tout insensée qu'elle est, s'est renfermée entre ces trois personnages, et s'est terminée au commencement du second acte. L'accusation n'a pas même eu lieu; Cicéron n'en dit pas un mot dans le sénat : Catilina en sort justifié et remercié par le consul et par le sénat; et il est vaincu à la fin de la pièce, et se tue sans qu'il soit possible de se rendre compte de rien qui ait l'apparence d'une intrigue tragique.

Résumons. Il paraît démontré que Crébillon n'était pas en état de traiter des sujets qui demandassent quelque connaissance de l'histoire, des mœurs des nations, et du caractère des personnages célèbres. Il avait très-peu de littérature; il lisait peu, si ce n'est les romans du dernier siècle, pour lesquels il avait un goût décidé. Cette lecture, faite avec précaution et jugement, peut n'être pas inutile à un poëte tragique : on y trouve des situations et de l'héroïsme, mais qui sont presque toujours hors de nature; et ce n'est pas là qu'on peut étudier le cœur humain, les vraies passions et leur langage, les convenances de toute espèce, la vraisemblance, le dialogue, le goût et la vérité d'expression. Aussi toutes ces qualités manquent absolument dans toutes les pièces de Crébillon, excepté dans les belles scènes de *Rhadamiste,* et dans quelques morceaux d'*Électre.* S'il est incontestable que c'est dans le plus grand nombre des ouvrages qu'un auteur a composés dans le temps de sa force qu'il faut chercher sa manière habituelle, on ne peut nier qu'*Idoménée, Atrée, Électre* presque tout entière, *Xercès, Sémiramis, Pyrrhus, Catilina,* ne soient de très-mauvais romans où la nature et la raison sont entiè-

rement méconnues, dans le plan comme dans le style. Les scélérats y sont extravagants et froids; les héros, des fanfarons sentencieux; les amants, langoureux et fades; les ressorts y sont faux et forcés; les bienséances y sont violées à tout moment dans les sentiments comme dans le dialogue, les moyens sont d'une monotonie qui accuse la stérilité. On a osé faire ce dernier reproche à Voltaire, le plus fécond et le plus varié de nos poëtes, et l'on a établi cette imputation absurde sur ce qu'il a employé deux fois le moyen d'une lettre sans adresse. Si c'est un défaut, il a du moins produit *Zaïre* et *Tancrède*. Mais que dira-t-on de Crébillon, qui a fondé presque toutes ses pièces sur le même moyen, c'est-à-dire, sur le déguisement des principaux personnages? A commencer par *Rhadamiste*, Zénobie y paraît sous le nom d'Isménie; dans *Électre*, Oreste est caché sous celui de Tydée; Pyrrhus, dans la pièce de ce nom, l'est sous celui d'Hélénus; Ninias, dans *Sémiramis*, sous celui d'Agénor; le fils de Thyeste, sous celui du fils d'Atrée; Sextus, dans *le Triumvirat*, sous celui de Clodomir; et dans *Catilina* même, Fulvie se déguise en esclave. Ne reconnaît-on pas là le goût romanesque, qui était le principal caractère de l'esprit de Crébillon? — Mais il a fait *Rhadamiste*; et vous avez vous-même établi en principe que la postérité ne classait un auteur que sur ce qu'il avait fait de bon. — Fort bien : la conséquence de ce principe est que, malgré tant de mauvais ouvrages, l'homme qui a fait *Rhadamiste*, dont le plan est beau, et l'exécution quelquefois très-belle, mérite une place très-honorable parmi nos poëtes tragiques. Mais s'ensuit-il qu'il doive être mis au nombre des grands maîtres de l'art? On peut démontrer que non. D'abord, le principe dont il s'agit leur est bien différemment applicable : il signifie en lui-même que quand un auteur, dans le plus grand nombre des productions qui ont précédé la décadence de l'âge, a laissé l'empreinte d'un talent supérieur, la postérité oublie ses fautes et ne compte que ses chefs-d'œuvre. C'est ce qui est arrivé à Corneille, qui, depuis *le Cid* jusqu'à *Héraclius*, a montré un grand génie dans tout ce qu'il a fait. Depuis *Pertharite* jusqu'à son *Attila*, ce n'est plus lui; la vieillesse lui avait ôté ses forces. Pour Racine, qui malheureusement n'a pas vécu jusqu'à la vieillesse, et a cessé d'écrire dans la maturité, on ne peut séparer de ses excellentes compositions que les deux essais de sa jeunesse, *les Frères ennemis* et *Alexandre*; et l'on ne peut compter son *Esther*, qui n'était pas destinée au théâtre. Il reste donc à ces deux poëtes des monuments nombreux; ceux de Voltaire le sont encore davantage : il n'en reste qu'un seul à Crébillon. D'où vient cette différence? La raison en est sensible : de même que dans ces grands hommes la foule des chefs-d'œuvre prouve la fécondité d'un beau talent, la richesse de l'imagination, les ressources de l'art, l'étendue de l'esprit, et la variété des vues et des idées; de même, si Crébillon, dans le cours d'une très-longue carrière, n'a eu qu'une seule conception heureuse et sûre, n'est-ce pas une preuve que, né avec du génie, il n avait d'ailleurs rien de ce qui peut le fortifier, l'étendre, l'enrichir, le guider; qu'incertain dans ses efforts, égaré dans sa marche, il n'a bien rencontré qu'une fois; qu incapable de féconder le fonds qu'il avait reçu de la nature, il n'a pu mûrir qu'une seule production, et n'a pu laisser d'ailleurs que des fruits malheureux et avortés? et qu'est-ce que cette différence entre eux et lui, si ce n'est celle de la force à l'impuissance, de l'abondance à la stérilité, des grandes lumières aux vues bornées, de la supériorité d'esprit et de goût à des facultés très-imparfaites? En un mot, quel est, parmi les peintres et les statuaires du premier ordre, celui qui n'a fait qu'un beau tableau ou une belle statue?

De ces principes généraux, si nous descendons aux considérations particulières, cette pièce même de *Rhadamiste* peut-elle, sous tous les rapports, soutenir le parallèle avec ce que Racine et Voltaire ont produit de plus parfait? Admettons qu'elle se soutienne au théâtre : à la lecture, si décisive pour la réputation; à la lecture, qui consacre les ouvrages, et qui est l'irrévocable sceau de leur mérite, peut-elle soutenir la comparaison? Otez-en quelques morceaux détachés qui sont d'une grande beauté, elle est généralement mal écrite; et vous avez vu, messieurs, ce qu'était le style du premier acte. Or, c'est ici un principe incontestable, que, dans un siècle où la langue et le goût sont fixés, et qui a des modèles en tout genre, un auteur qui écrit mal, manque, surtout en poésie, d'une des qualités les plus essentielles, et par conséquent ne saurait être au premier rang. On n'est point grand poëte sans le style, à moins que l'on ne soit, ainsi que Corneille, le premier à former la langue et le style de sa nation. Je crois bien que de ce côté l'infériorité ne sera pas contestée; mais même dans les autres parties, prétendra-t-on que l'auteur de *Rhadamiste* soit au niveau de Racine et de Voltaire? Égale-t-il le premier pour l'entente des scènes et du dialogue, et le second pour l'effet théâtral? On nous dit qu'*il a un genre à lui*, qu'*il est le créateur d'une partie qui lui appartient en propre, de cette terreur qui constitue la véritable tragédie*. Ces assertions sont bonnes pour ceux qui ne réfléchissent pas; elles sont

fausses à l'examen. D'abord, une quantité de mauvais ouvrages ne forme pas *un genre;* c'est abuser des mots. J'ai démontré qu'*Atrée* n'était point le modèle de *la terreur tragique*, et que ce modèle existait longtemps auparavant dans le cinquième acte de *Rodogune*. Il n'est pas non plus dans *Électre;* elle est trop affaiblie et trop défigurée par la froideur des épisodes et la fadeur de la galanterie. Il faut donc revenir à *Rhadamiste;* il y en a ici, de la terreur, dans une juste mesure, et mêlée de pitié : c'est la vraie tragédie. Mais il y a des degrés dans tout, et si j'ose dire ce que j'en pense, le plus beau modèle de cette partie de l'art dramatique est dans le cinquième acte de *Zaïre* ou dans le quatrième de *Mahomet*. Si l'on me demande pourquoi; c'est qu'à cette terreur, portée au comble, se joint la plus attendrissante pitié; c'est que le cœur, serré par l'effroi, est soulagé par les larmes; et c'est là, si je ne me trompe, le dernier effort de l'art, le plus beau triomphe de la tragédie.

Pour conclure, nous avons trois grands tragiques entre lesquels il serait très-difficile de prononcer une primauté absolue : du moins ce n'est certainement pas moi qui l'entreprendrai. La saine critique peut seulement reconnaître que chacun d'eux l'emporte dans les parties qui le distinguent particulièrement : Corneille, par la force d'un génie qui a tout créé, et par la sublimité de ses conceptions; Racine, par la sagesse de ses plans, la connaissance approfondie du cœur humain, et surtout par la perfection de son style; Voltaire, par l'effet théâtral, la peinture des mœurs, l'étendue et la variété des idées morales adaptées aux situations dramatiques. Je doute que les générations futures, en admirant ces trois hommes rares, soient jamais d'accord sur le rang qui leur est dû. Mais je ne suis pas surpris qu'il y ait aujourd'hui des juges plus hardis : ce ne sont sûrement pas des artistes; ce sont ceux qui, dans des feuilles et dans des dictionnaires, décident sur tout ce qu'ils n'ont pas étudié; les uns décernant à Crébillon *la troisième statue* [1], les autres ne reconnaissant *de poëte tragique que lui seul,* et ne daignant pas même nommer Voltaire; tous se faisant tour à tour les instruments de la haine et de l'envie, et les échos de l'ignorance. Ils ont été très-bien caractérisés dans ces vers de ce même Voltaire, qu'ils aimaient d'autant moins qu'il les connaissait mieux :

Animaux malfaisants, semblables aux harpies,
De leurs ongles crochus et de leur souffle affreux,
Gâtant un bon dîner qui n'était pas pour eux.

[1] Crébillon fils allait plus loin, et celui-là du moins était excusable. On lui disait un jour, au foyer de la Comédie française : « On a beau faire, votre père sera toujours le troisième de nos tragiques. — *Dites, Sera toujours un des trois.* »

SECTION II. — La Grange Chancel, la Mothe, Piron, le Franc de Pompignan.

Rien ne fait mieux voir combien la poésie dramatique est à la fois séduisante et périlleuse que la multitude d'ouvrages qu'elle a produits dans ce siècle, et le très-petit nombre de ceux qui ont échappé à l'oubli. On a représenté ou imprimé, depuis la mort de Racine, environ un millier de tragédies. Combien en est-il resté au théâtre, en mettant à part celles de Voltaire, qui a pris son rang à côté des deux maîtres du dernier siècle? A peu près une trentaine, avec plus ou moins de succès et de réputation, plus ou moins de bonheur ou de mérite; et, parmi celles qui appartiennent à des auteurs actuellement vivants, il en est qui sûrement ne sont pas à l'abri des différentes révolutions que le temps a fait essuyer aux poëtes de l'âge précédent, dont vous avez vu varier les destinées.

Les esprits supérieurs, en dominant sur l'esprit général, ont une influence progressive sur le sort des écrivains modernes. Le ton que Voltaire a fait prendre à la tragédie est en effet, sans qu'on s'en soit aperçu, ce qui a le plus contribué à faire disparaître nombre de pièces qui avaient encore de la vogue avant lui. La manière dont ce grand homme a traité l'amour dans ses tragédies a dégoûté des galanteries pastorales et des fadeurs dialoguées d'*Alcibiade*, de *Tiridate*, d'*Arminius*, que Baron fit applaudir autrefois. Si depuis trente ans, on n'a pas osé remettre l'*Astrate* de Quinault, la *Pénélope* de Genest; si le *Pyrrhus* de Crébillon, qu'on essaya de faire revivre il y a quelques années, fut aussitôt abandonné, c'est qu'en voyant tous les jours des pièces telles que *Zaïre, Alzire* et *Tancrède,* on eut plus de peine à supporter la froideur et la faiblesse de ces romans alambiqués et de ces langoureuses élégies. Un acteur immortel, à qui la déclamation fut redevable du même progrès que la tragédie devait à Voltaire, nous accoutuma, comme de concert avec le poëte, à des impressions plus fortes et plus profondes; et c'est surtout grâce à ces deux talents réunis qu'on a senti que la tragédie devait être quelque chose de plus que ce qu'elle était souvent du temps de Baron, une conversation noble et une galanterie de cour. Si la disposition naturelle à l'esprit humain, de passer facilement d'un excès à l'autre, nous a jetés ensuite dans l'exagération de toute espèce; si l'on est devenu outré de peur d'être faible (ce qui n'est qu'une autre sorte de faiblesse), si l'on est devenu extravagant de peur d'être froid (ce qui

n'est qu'une autre sorte de froideur), il n'est pas impossible que quelques bons esprits, quelques bons modèles nous ramènent à ce juste milieu, qui est le point de perfection dans tous les arts. L'exaltation de tête n'est qu'une maladie morale qui a son cours et ses périodes comme les épidémies physiques : la contagion peut s'arrêter quand elle est à son plus haut degré. On peut en venir à s'apercevoir au théâtre qu'il y a quelque différence entre la vraie chaleur qui nous pénètre et l'effervescence factice qui nous étourdit, entre les transports de la passion et les convulsions de l'épilepsie, entre les accents de l'homme sensible et les hurlements d'un fou enragé, entre un héros qui se plaint et un mendiant qui nous apitoie, entre une princesse irritée et une harengère qui querelle. Depuis trop longtemps on confond des choses si différentes, sous prétexte de *chaleur;* mais cette manie est peut-être près de son terme, et l'ennui, qui à la longue naît de tout ce qui est faux; l'ennui, plus efficace que toutes les leçons, peut nous ramener à la vérité. Qui sait alors ce que deviendront les monstres dramatiques, composés et représentés de nos jours sur ce plan d'exagération qui touche à la folie! Qui sait si la ténébreuse démence du théâtre anglais ne sera pas repoussée du nôtre, et si nous ne cesserons pas d'imiter de cette respectable nation ce qu'elle a de moins imitable? Ce n'est pas que nous ne devions à quelques-uns de ceux qui travaillent aujourd'hui pour le théâtre des productions d'un meilleur genre, et je me ferais un plaisir de rendre justice à ce qu'ils ont d'estimable; mais le plan que je me suis prescrit, ne comprenant point jusqu'ici les auteurs vivants, me dispense d'un jugement où la louange et la censure sont presque également dangereuses. Le temps ne doit marquer qu'à la fin de leur carrière ce que l'opinion générale doit faire perdre ou gagner à chacun d'eux; et, borné à rendre compte de ce que nous ont laissé ceux qui ne sont plus, le premier témoignage que je leur dois, c'est que l'art de Melpomène est si difficile et si brillant, que, même à une grande distance des trois maîtres qu'elle a placés dans son sanctuaire, il y a encore quelque gloire pour ceux à qui un ou deux ouvrages, honorés d'un succès durable, ont donné une place dans son temple.

La Grange Chancel était l'écrivain qui, après Crébillon, avait eu le plus de succès au théâtre avant que Voltaire y parût, mais ses pièces ne s'y soutinrent pas comme *Électre* et *Rhadamiste*. La princesse de Conti, dont il était page, engagea Racine à cultiver les dispositions très-prématurées que ce jeune homme avait montrées : il faisait des vers et des comédies dès l'âge de neuf ans. C'est un des nombreux exemples qui prouvent que le talent poétique s'annonce de bonne heure : il est plus rare que cette extrême précocité n'ait abouti qu'à une médiocrité si décidée. La seule partie de l'art que la Grange ait connue, c'est l'entente de l'intrigue; c'est surtout le mérite d'*Amasis* et d'*Ino;* tous les autres lui manquent presque entièrement.

Jugurtha, sa première pièce, composée lorsqu'il n'avait que seize ans, ne serait pas même dans le cas d'être comptée, si l'auteur ne nous apprenait qu'il l'avait depuis revue et corrigée avec le plus grand soin, et s'il ne l'eût jugée digne d'entrer dans l'édition complète de ses OEuvres, qu'il rédigea quelque temps avant sa mort. L'intrigue en elle-même n'est pas mal tissue; mais elle n'est pas plus tragique presque toutes celles du même temps, et le sujet devait l'être. Au lieu de nous offrir, comme dans l'histoire, un Jugurtha qui a soif de régner et soif du sang de son frère, un Africain artificieux et féroce, qui trompe et qui déteste les Romains, c'est l'amoureux de la princesse Artémise, d'une fille de Bocchus, et il hait beaucoup moins dans son frère Adherbal un concurrent au trône de Numidie, qu'un rival aimé de cette Artémise; et puis une Ildione, fille de Jugurtha, aime Adherbal, qui ne l'aime point : et ce qui occupe le fameux Jugurtha, c'est qu'il faut

> *Que la gloire en ce jour*
> *Rassemble quatre cœurs séparés par l'amour.*

Avec ces *quatre cœurs* on ne touche point le nôtre. Point de vérité dans les caractères, point de noblesse dans les ressorts; rien d'attachant, rien d'intéressant; et Adherbal est égorgé, et Artémise s'empoisonne, et Ildione se tue, sans que les meurtres, le poignard et le poison puissent réchauffer ces triviales intrigues, glacées par des amours de convention que la tragédie a si longtemps et si mal à propos empruntés de la comédie.

Ne les retrouve-t-on pas encore dans un de ces beaux sujets anciens que ne devait pas traiter ce la Grange, disciple de la Calprenède bien plus que de Racine? Il n'a pas manqué de mettre dans son *Oreste et Pylade* un double amour. Pylade tombe subitement amoureux d'Iphigénie, tout en arrivant dans le temple où cette prêtresse va l'immoler, et, par un coup de sympathie, la prêtresse devient aussi amoureuse de sa victime. A l'égard de Thoas, il y a longtemps qu'il est amoureux d'Iphigénie, tandis qu'une Thomyris, princesse du sang des rois scythes, est très-inutilement amoureuse de lui. Ce dernier amour a cela d'extraordinaire, que c'est un tyran qui en est l'objet : il est vrai qu'il y entre un peu d'ambition, et qu'en l'épousant elle remonte au trône qu'il a

usurpé sur la famille de Thomyris; mais enfin elle veut à toute force l'épouser, et c'est, je crois, le seul tyran à qui un poëte tragique ait fait tant d'honneur. Au reste, ce rôle de Thomyris sert du moins pour le dénoûment, qui est le grand écueil du sujet. L'auteur se félicite beaucoup de cette invention, qu'il compare à l'épisode d'Ériphile; mais Racine ne lui en avait pas tant appris, et ce dénoûment n'est qu'un escamotage d'une autre espèce que celui de l'*Iphigénie en Tauride* de Guymond de la Touche, où Pylade, comme tombé des nues, se trouve à point nommé dans le temple pour arrêter le glaive de Thoas levé sur Oreste, qui est sans défense, et pour enfoncer le sien dans le cœur du tyran. La Grange s'y prend plus finement, c'est-à-dire, plus ridiculement : Thoas, pour se débarrasser de Thomyris, veut la faire embarquer avec un ambassadeur sarmate, le jour même où il se propose d'épouser Iphigénie. Il charge un Hydaspe de la conduire au vaisseau : mais il se trouve que la prêtresse grecque, en se couvrant de son voile, a pris la place de la reine des Scythes et s'est fait mener au navire sous bonne escorte, avec son frère, Pylade, et la statue. Thoas court après les fugitifs : il est tué par Oreste; et lui tué, tout le reste parti, il ne reste que Thomyris, qui devient ce qu'elle peut.

N'oublions pas qu'on rencontre ici de ces faibles imitations de scènes fameuses, maladresse trop ordinaire à la médiocrité. Rien de plus connu que le beau combat d'amitié et de générosité entre deux princes, dont chacun veut être Héraclius pour mourir seul et pour sauver l'autre. La Grange a cru faire merveille en faisant jouer le même rôle au deux héros de sa pièce, dans une scène où Pylade s'avise de soutenir qu'il est Oreste, parce que Thoas, que les oracles ont menacé de ce prince, n'en veut qu'à lui seul, et consent à épargner son compagnon. Cette dispute ne produit rien du tout, et ne sert qu'à faire voir que la Grange s'est souvenu fort mal à propos d'une belle scène de Corneille. Guymond de la Touche en a imité plusieurs de la Grange, mais tout différemment : quand il lui emprunte quelque chose, c'est toujours en le surpassant. On jouait encore quelquefois *Oreste et Pylade* avant que nous eussions *Iphigénie en Tauride;* mais cette dernière pièce, très-supérieure à la première, l'a bannie entièrement du théâtre, et a mérité l'honneur d'en demeurer seule en possession.

Il était de la destinée de la Grange d'être dépossédé : ce qu'*Iphigénie en Tauride* a fait d'*Oreste et Pylade*, *Mérope* l'a fait d'*Amasis*. On sent qu'il y a ici bien une autre distance, mais aussi *Amasis* est fort au-dessus d'*Oreste et Pylade :* c'est, avec *Ino*, ce que la Grange a fait de meilleur. Le fond du sujet est celui de *Mérope* sous d'autres noms; mais il l'a mêlé de tant d'incidents, que c'est pour ainsi dire une autre pièce, dont l'invention est très-ingénieuse, et dont la conduite est travaillée avec beaucoup d'art. Il y a une situation nouvelle presque à chaque scène; la plus frappante est pourtant celle que l'antiquité admirait dans la *Mérope* grecque, le moment où la reine Nitocris est sur le point de tuer Sésostris son fils, qu'elle ne connaît pas, et qu'elle croit le meurtrier de son fils. Sur cet exposé, l'on penserait que cette situation a le même effet que dans *Mérope :* point du tout; les résultats sont aussi différents que les moyens. C'est Amasis lui-même, le tyran, ennemi et oppresseur de Nitocris, c'est lui qui, persuadé depuis le premier acte qu'il est le père de ce même Sésostris, arrête le bras de la reine. Le jeune prince connaît sa naissance et la cache à dessein; il s'écrie, en voyant d'un côté le poignard de sa mère levé sur lui, et de l'autre Amasis qui la retient :

O ciel ! quelle est la main par qui j'allais périr!
O ciel ! quelle est la main qui vient me secourir!

Ces deux vers sont remarquables, mais c'est tout ce que produit dans *Amasis* cette scène dont il résulte dans *Mérope* tant d'impressions successives de terreur et de pitié; et c'est ici le lieu d'expliquer pourquoi ces sortes de pièces, dont les combinaisons semblent quelquefois plus fortes, plus variées, plus singulières que celles de nos plus grands maîtres, sont pourtant d'un effet extrêmement inférieur.

Si le plus bel effet de l'art était de compliquer les ressorts, d'accumuler les incidents, de multiplier les surprises, rien ne serait au-dessus d'*Amasis;* et je conçois fort bien que ce genre de drame ait paru admirable à des critiques peu instruits et à des esprits superficiels. Cependant c'est d'*Amasis* même que je me servirai pour faire comprendre que ce mérite est très-secondaire, et n'assurera jamais le sort d'une tragédie. Il est complet dans celle-ci : on ne peut y mêler aucun reproche d'obscurité ni d'invraisemblance; tout est motivé; tout s'explique; et la marche, toujours étonnante, est toujours nette et rapide. Vous voyez que l'auteur semble avoir enchéri sur celui de *Mérope*, et que, non content d'une mère qui menace les jours de son fils en croyant le venger, il y a joint un tyran qui sauve son ennemi en croyant sauver son fils; et ce fils même, méconnu à la fois par sa mère et par le tyran, gardant son secret et mettant à profit leur méprise, forme une triple combinaison : rien ne paraît mieux imaginé. D'où vient donc que *Mérope* fait verser tant

de larmes, et qu'*Amasis* n'en fait point répandre? Ce n'est pas même, comme on pourrait le supposer, la différence du style : non; *Ariane* et *Iphigénie en Tauride* ne sont pas bien versifiées, et font pleurer. Il y a donc une autre raison, qu'il faut chercher dans la nature de l'art et dans celle du cœur humain : c'est qu'une intrigue, arrangée principalement pour multiplier les situations, ne fait, par cette multiplicité même, que nuire à l'intérêt, bien loin de l'augmenter, précisément parce que le poëte, en les entassant, se prive de deux avantages les plus précieux, la gradation et le développement; par l'un, vous préparez le cœur; par l'autre, vous le remplissez. Vous n'obtenez jamais mieux l'un et l'autre que par un plan fort simple; et tous les deux vous deviennent impossibles dans un plan très-compliqué. Ne voyez-vous pas, si chaque scène me mène de surprise en surprise, que je n'ai que le temps de m'étonner, et jamais celui de m'attendrir? Vous attachez mon esprit, mais vous ne vous emparez pas de mon cœur; et le premier de ces deux effets est bien plus facile que le second, car mon esprit sera toujours prêt à saisir le merveilleux de votre intrigue, mais le cœur se mène autrement; il lui faut des préparations, de la progression, de la continuité, des coups redoublés : en un mot, mon esprit saisira vingt objets, mais mon cœur n'en veut qu'un seul. Voilà le principe : les faits viennent à l'appui. Pourquoi cette combinaison savante d'*Amasis* ne fait-elle naître que de l'étonnement? C'est qu'elle ne présente de scène en scène qu'un incident subit lié à d'autres incidents, et remplacé sur-le-champ par d'autres encore. Nitocris ne croit que depuis un moment que Sésostris est le meurtrier de son fils; elle prend tout de suite le parti de le surprendre, si elle le peut, et de l'assassiner. Il arrive aussitôt : elle le voit seul, elle va pour le frapper; on l'arrête. Elle sort, toujours persuadée que le prince est le meurtrier de son fils; et de là jusqu'à la fin du cinquième acte d'autres événements occupent la scène, et ce n'est que longtemps après qu'on lui fait reconnaître son fils, tout aussi soudainement qu'on l'a sauvé de ses mains. Je vois bien là un amas de circonstances extraordinaires; mais ai-je eu le loisir de m'occuper de cette affreuse méprise d'une mère, quand elle-même ne s'en occupe pas? J'ai vu le poignard; mais ai-je entendu les cris de l'âme maternelle? ai-je vu le désespoir de la nature qui a été trompée? ai-je vu le fils dans les bras de sa mère, dans ces mêmes bras qui étaient armés pour le frapper? ai-je vu couler ses larmes sur la main qui tenait le poignard? Nitocris a-t-elle frémi de l'horrible danger qu'elle a couru? Elle n'en parle même pas; il n'en est plus question : d'autres situations ont pris la place. Je n'ai pas besoin de dire combien *Mérope* est différemment conçue, on le sait assez; et il suit assez de cette comparaison que ces intrigues, fertiles en incidents et en coups de théâtre, sont l'ouvrage de l'esprit, et ne s'adressent qu'à l'esprit : elles excitent la curiosité, donnent quelques impressions passagères, tour à tour effacées l'une par l'autre, vous mènent au dénoûment sans ennui, et même avec quelque plaisir. C'est un mérite, mais du second ordre; c'est une des ressources du talent médiocre. Le mérite supérieur, c'est d'employer peu de ressorts, mais de les mouvoir puissamment et d'en soutenir l'action; c'est de ménager les moyens, et d'approfondir les effets; c'est de se rendre maître du cœur par degrés, mais de manière qu'il ne puisse plus se détourner de l'objet qui le domine, qu'il s'y attache davantage à mesure qu'on le développe devant lui; et ces sortes de plans sont ceux du génie : lui seul les conçoit, lui seul peut les exécuter.

Si la machine d'*Amasis*, quoique artistement construite, a l'inconvénient général attaché à ces sortes d'intrigues extraordinairement échafaudées, telles que celles de *Stilicon*, de *Camma*, de *Timocrate* et autres, la pièce est d'ailleurs répréhensible par cette même galanterie que nous retrouvons partout et toujours sur le même ton. Ici c'est une Arthénice qui s'entretient avec Mycérine d'un étranger qu'elle connaît depuis trois jours.

MYCÉRINE.

Quoi! celui qu'on a vu dans notre solitude
Aurait-il part, madame, à votre inquiétude?
Lui qui, par votre père envoyé *parmi nous*,
Durant trois jours à peine a paru devant vous,
Et qui, se dérobant aux yeux de tout le monde,
Partit hier, en secret, dans une nuit profonde?

ARTHÉNICE.

C'est ce même inconnu : pour mon repos, hélas!
Autant qu'il le devait il ne se cacha pas...

. . . .

Que dis-je? Ce matin je devançais l'aurore,
Pour goûter la douceur de le revoir encore.

. . . .

Bannissons de mon cœur cette idée importune,
Et, remettant aux dieux le soin de ma fortune,
Allons, pour *dissiper le désordre* où je suis,
Au pied de leurs autels l'oublier... *si je puis.*

Il est bon d'observer qu'on ne voit jamais ni dans Racine ni dans Voltaire, ni même dans les pièces du bon temps de Corneille, de ces princesses subitement éprises d'un étranger : Chimène et Pauline sont des personnages autrement conçus. Ces passions soudaines, fréquentes dans les poëtes d'un ordre inférieur, n'étaient chez eux qu'une imitation mal entendue de nos romanciers. Ils ne s'apercevaient pas qu'elles n'étaient point déplacées dans

un roman, qui, embrassant un long espace de temps, peut nous faire suivre avec plaisir les commencements et les progrès d'une passion, mais qu'elles ne conviennent point au drame, qui, ne disposant que d'un jour, doit y rassembler les objets et les personnages dans le moment où ils sont déjà susceptibles d'intérêt; et quel est celui qu'on peut prendre à des fantaisies de la veille? La comédie peut encore s'en accommoder fort bien; elle nous amuse des petites faiblesses. Mais la tragédie exige des sentiments plus décidés, plus profonds; et il est bien étrange qu'une différence si essentielle dans la théorie de l'art, fondée sur des principes si simples, ait été méconnue jusqu'à nos jours, malgré l'exemple des maîtres. C'est bien la preuve que, pour la plupart des écrivains, les préceptes peuvent être très-utiles, même après les modèles, puisque souvent ils ne sont pas en état de profiter des modèles sans le secours des préceptes.

Une autre observation à faire sur *Amasis*, c'est que l'auteur, avec tout l'art qu'il y a mis, n'a pas eu celui de le cacher; et c'est pourtant le plus nécessaire. Dès la première scène, où il a introduit son héros Sésostris avec Phanès, qui conduit tout le plan de la conspiration contre Amasis, il fait dire à Phanès, qui est l'homme de confiance du tyran, et qui le trompe:

> Tous les cœurs sont pour vous; et maître de ces lieux,
> Aussitôt que la nuit obscurcira les cieux,
> De vos braves amis, marchant à votre suite,
> Jusqu'au lit du tyran je conduirai l'élite.
> Là, *tout vous est permis;* vous n'avez qu'à frapper :
> Surpris de toutes parts, il ne peut échapper.

Qui ne voit que c'est là une grande maladresse du poëte, qui, dès le commencement, au lieu de nous faire craindre pour son héros, nous le montre déjà sûr de ses moyens, sûr de l'événement, avec ce Phanès qui est *maître* de tout, qui conduit tout, et qui le mènera jusqu'au lit du tyran, qu'*il n'aura qu'à frapper*, et qui *ne peut échapper?* Il ne s'agit donc que de tromper Amasis durant la journée. Et qu'en résulte-t-il? Que le héros n'est que subalterne, et qu'il n'y a plus ni admiration, ni terreur, ni pitié, c'est-à-dire rien de ce qui constitue le grand effet tragique. Amasis est tranquillement abusé pendant toute la pièce, et Sésostris n'est reconnu et en danger qu'au milieu du cinquième acte. Nous avons vu que Crébillon a commis la même faute dans *Électre*, où Oreste n'est jamais en péril : la faute y est moindre qu'ici, parce que la reconnaissance du frère et de la sœur substitue la pitié à la crainte, et que dans *Amasis* le poëte n'a tiré aucun parti de la reconnaissance de la mère et du fils. Mais celui qui a su réunir la terreur et la pitié, c'est l'auteur de *Mérope*, où le jeune prince est sans cesse sous le glaive, d'abord sous celui d'une mère, ensuite sous celui d'un tyran; c'est l'auteur d'*Oreste*, où le frère est arrêté par le tyran dans le moment même où il vient de reconnaître sa sœur. Je le répète, et ce n'est pas sans raison, c'est cet art-là qu'il faut admirer, parce qu'il va au but, parce que avec moins d'appareil il frappe de bien plus grands coups : le poëte semble avoir imaginé moins, et il a fait beaucoup plus. C'est la différence d'un romancier ingénieux à un grand tragique.

Ino est dans le même goût qu'*Amasis :* il n'y a guère moins d'art et de complication dans la conduite, mais il y a un peu plus d'intérêt; les situations y sont un peu plus développées, celle d'Athamas, qui regrette dans Ino une épouse qu'il adorait et qu'il croit avoir perdue, et les scènes entre Ino et son fils Mélicerte, offrent un fond très-touchant par lui-même, si l'auteur savait manier le pathétique. Mais il est si stérile dans cette partie, et il écrit si mal, qu'il gâte ou affaiblit ce qu'il invente de plus heureux : c'est une disproportion continuelle entre ce que doivent sentir les personnages et ce qu'ils expriment, entre leur caractère et leurs discours. Thémistée est assez ambitieuse et assez cruelle pour vouloir tuer de sa main le fils que son époux Athamas a eu d'Ino sa première femme, et conserver par ce meurtre le trône à son fils Palamède; mais quand on est capable de pareils crimes, il faut en montrer l'énergie. A l'égard de la princesse Eurydice, c'est la même chose qu'Arthénice; elle aime un Alcidamas, qui n'est autre que Mélicerte, pour l'avoir vu du haut des remparts : toutes ces princesses-là sont jetées dans le même moule.

La vraisemblance n'est pas si bien observée que dans *Amasis :* il n'y a nulle raison pour que Thémistée dévoile toute la noirceur de son âme et de ses projets à une esclave inconnue, qui n'est à elle que depuis peu de temps, et cette esclave est Ino. Il est vrai que Cléopâtre, dans *Rodogune*, se confie tout aussi gratuitement à Laonice; mais c'est imiter une faute de Corneille, où Racine et Voltaire ne sont jamais tombés. On a aussi quelque peine à supporter que Thémistée poignarde son propre fils en croyant frapper Mélicerte qu'elle attend *dans un passage obscur :* une méprise si étrange dans une mère était de nature à devoir être justifiée par des circonstances plus marquées que l'obscurité d'un passage.

Quoique ces deux pièces, *Amasis* et *Ino*, n'aient pas été reprises depuis trente ans, et même qu'elles n'aient jamais été au courant du théâtre, ce sont pourtant des ouvrages dignes de quelque estime, et

qui prouvent de l'imagination et du talent. Toutes les fois qu'ils ont reparu sur la scène, on leur a fait un accueil assez favorable pour engager les comédiens à ne pas les laisser dans l'oubli. Cette négligence qui nuit à leurs intérêts, tient à ce que les chefs d'emploi ne veulent jouer que des pièces où ils aient des rôles qui prédominent, et d'un effet qui rende le succès de l'acteur plus facile et plus brillant. Mais les tragédies qui composent leur fonds ne peuvent pas toutes leur procurer cet avantage, et pourraient leur en assurer un autre qui plairait beaucoup au public, celui de la variété; au lieu qu'en redonnant sans cesse les mêmes pièces, ils usent ce qu'ils ont de meilleur. Ils ne songent pas qu'en ménageant leurs chefs-d'œuvre, et les entremêlant de pièces moins connues et mises avec soin, ils augmenteraient leurs richesses et leurs ressources, et que ce mélange même ferait mieux sentir le prix des productions du premier rang.

Méléagre, Athénaïs, Érigone, Alceste, Cassius et Victorinus, ne sont pas du nombre des pièces qu'on puisse remettre : celles-là eurent peu de succès dans leur nouveauté, et méritent l'oubli où elles sont. Ce n'est pas qu'en général elles soient mal conduites; mais dans les unes le sujet est mal choisi, dans les autres il est manqué; et les vices d'exécution ne sont rachetés par aucune beauté. *Méléagre* semble fait pour l'opéra : c'est là que l'on pourrait voir volontiers les Parques apporter à une mère le tison ou le flambleau dont la vie de son fils doit dépendre, et cette mère, aveuglée par le courroux des dieux, jeter dans les flammes ce fatal présent. Cependant un homme de génie, mêlant à ces traditions mythologiques des passions furieuses, pourrait en tirer une tragédie; car de quoi le génie n'est-il pas capable? Mais s'il est en état de porter de pareils sujets, ils accablent la médiocrité. J'en dis autant de celui d'*Alceste,* qui a souvent échoué dans ses mains, et aurait sans doute réussi dans celles de Racine, qui malheureusement ne fit que le projeter, et ne l'exécuta pas. Il est très-touchant; mais soutenir et varier une même situation pendant cinq actes n'est donné qu'à l'éloquence du grand écrivain. Ce plan était d'une simplicité trop hardie pour que la Grange pût seulement le concevoir : aussi ne commence-t-il à traiter le sujet qu'au quatrième acte, et jusque-là il ne s'agit que de la jalousie d'Hercule et de son amour pour Alceste. Le seul rôle de Phérès, père d'Admète, eût suffi pour faire tomber cette pièce. Rien n'est si risible que les regrets de ce vieillard, qui avoue qu'il s'ennuie à la mort depuis qu'il a cédé le trône à son fils, et que, si ce fils meurt, il aura *quelque plaisir à se ressaisir du bandeau royal,* à voir ceux qui ont méprisé sa vieillesse *adorer encore le reste de ses jours;* et que *cette idée à ses maux offre un peu de secours.* Puis, quand Alceste s'est dévouée, il avoue aussi qu'il n'en est pas trop fâché. *Je n'aimais que mon fils,* dit-il (on vient de voir comme il l'aimait);

Je reprends près de lui le rang qui m'était dû.
Tout fléchissait, Cléon, sous les lois de la reine,
. . Et mon pouvoir n'était qu'une ombre vaine.

On a dit que Racine montrait les hommes comme ils sont : oui; mais ce n'est pas de cette manière. La vérité qui ne montre que de la petitesse et de la bassesse est une vérité qui dégoûte; et s'il est dans la nature qu'il y ait des pères aussi lâches que ce Phérès, il est tout aussi naturel qu'il y en ait qui s'affligent sincèrement de la mort d'un fils, et qui soient touchés du généreux dévouement d'une épouse qui veut bien mourir pour lui; et comme cette vérité-là est intéressante, c'était celle-là qu'il fallait choisir.

Athénaïs, un peu moins mauvaise, eut quelque réussite lorsqu'on la reprit en 1736, la même année où parût *Alzire.* On ne l'a point revue depuis, et probablement on ne la reverra jamais. Elle est tirée en partie du *Pharamond* de la Calprenède, et entièrement dans le goût de ce romancier, pour qui la Grange avoue sa prédilection. Ce goût est ici d'autant plus déplacé, qu'il dégrade la dignité de personnages historiques. Le jeune Théodose n'est qu'un écolier docile, conduit par sa sœur Pulchérie; et lorsque le prince de Perse, Varanès, porte l'extravagance jusqu'à disputer en face à un empereur romain, au milieu de sa cour, la main d'Athénaïs, que cet empereur va épouser, Théodose souffre cette audace insultante avec une patience qui avilit sa personne et son rang, et consent à s'en rapporter au choix d'Athénaïs. La Grange n'a pas senti qu'après ce qui vient de se passer, cette prétendue générosité est d'un héros de roman, et non pas d'un empereur, et que ce n'est pas ainsi que se font les mariages des maîtres du monde. Ce qu'il y a de plus remarquable dans *Athénaïs,* c'est que Voltaire en a pris le sujet, qu'il a traité dans sa vieillesse sous le titre *des Scythes.* Dans les deux pièces, c'est un prince de Perse qui a conçu d'abord un amour outrageant pour une jeune personne à qui, dans la suite, il vient offrir sa couronne et sa main, et qu'il dispute, sans aucune raison, à l'époux qu'elle a choisi. Voltaire a changé le lieu de la scène et le dénoûment. Il n'a pas fait une bonne pièce; il s'en faut de beaucoup, comme nous l'avons vu : mais la première scène et le contraste des mœurs des Persans et de celles des Scythes valent mieux que toute la tragédie d'*Athénaïs.*

Cassius et Victorinus est un sujet chrétien, mais qui ne l'est pas comme *Polyeucte*. L'enthousiasme religieux ne met point le gendre de Félix hors de la nature. Mais comment supporter que Cassius, sous le nom de Lycas, s'obstine à rester inconnu à son père, l'empereur Claudius, et veuille absolument que son père l'envoie au supplice; qu'enfin il ne coure au martyr qu'en forçant Claudius d'immoler en lui son propre fils, et ne se fasse reconnaître en mourant que pour lui laisser le regret éternel d'une si déplorable barbarie? La religion peut, comme la vertu, comme la patrie, commander quelquefois de sacrifier la nature au devoir, mais non pas de l'offenser et de la violer : ce sont deux choses très-différentes, que la Grange n'a pas su distinguer. La pièce, d'ailleurs, quoiqu'elle ne soit pas sans art, a bien d'autres défauts; et, surtout, les mœurs païennes relativement aux chrétiens ne sont point conformes à l'histoire. Au reste vous retrouvez encore dans ce Cassius, qui, pendant cinq actes, passe pour Lycas, ces déguisements de nom qui forment l'intrigue de presque toutes les pièces de la Grange, comme de celles de Crébillon. Ce moyen est aujourd'hui si usé, que je ne comprends pas comment on ose encore l'employer, à moins d'un très-grand effet.

Érigone ne vaut pas qu'on en parle : c'est un roman insipide et embrouillé. Dans les autres pièces de la Grange, il y a ordinairement quelque intérêt de curiosité qui empêchait du moins qu'elles ne tombassent absolument dans la nouveauté, et permettait qu'on hasardât de les reprendre : Il n'y a rien dans celle-ci. Elle eut quelques représentations en 1751, et depuis n'a point reparu, non plus que *Cassius et Victorinus*. Si cette dernière, plus passable et mieux conduite, n'a pas été plus heureuse, c'est probablement parce que le christianisme, dont Corneille avait fait un si heureux usage, est ici trop mal entendu.

La Grange est un très-mauvais versificateur : il est moins faible et moins lâche que Campistron; mais il est presque toujours dur, prosaïque et incorrect, quelquefois barbare et ridicule. Chez lui le sentiment est trivial et prolixe. Il a quelquefois de la force dans les idées, presque jamais dans l'expression; et quand il veut se passionner, il devient déclamateur. Rien n'est plus choquant dans son style que les imitations fréquentes de Racine : elles ont le malheur de rappeler de très-beaux endroits en les défigurant, et jamais le médiocre n'est plus rebutant que lorsqu'il se met tout à côté du beau, comme pour mieux faire voir à quel point il en diffère. Au surplus, cette maladresse est plus commune aujourd'hui que jamais; et c'est pour cela que la plupart des vers qu'on nous fait sont si difficiles à lire pour ceux qui connaissent les bons : leur mémoire est aussi sévère que leur jugement.

Un auteur qui eut longtemps plus de réputation qu'il n'en méritait, et qui depuis n'a guère conservé qu'auprès des gens instruits ce qu'il en mérite réellement, la Mothe, qui s'essaya dans tous les genres de poésie avec une confiance qui le trompait, et avec des succès passagers qui devaient le tromper encore davantage, nous a laissé quatre tragédies, les *Machabées*, *Romulus*, *Œdipe*, et *Inès*. Les deux premières n'eurent qu'une fortune éphémère; la troisième tomba : la dernière est du petit nombre de celles qu'on revoit le plus souvent; elle mérite qu'on s'y arrête avec attention, après avoir dit un mot des trois autres.

Le sujet des *Machabées* était peu fait pour le théâtre. Il y règne un sublime de dévouement religieux trop au-dessus des sentiments naturels pour être soutenu pendant cinq actes. On souffre trop à voir si longtemps une mère qui ne fait autre chose que demander la mort, et une mort cruelle pour ses enfants, comme la faveur la plus signalée et le plus rare bonheur; qui, après avoir perdu six enfants, ne souffre pas même que le dernier qui lui reste attende le martyre qu'on lui destine, mais lui fait un devoir de le provoquer et d'aller au-devant du plus affreux supplice. C'est ainsi, je l'avoue, qu'elle est représentée dans l'*Histoire sainte;* mais ces actions extraordinaires, que la religion elle-même ne présente point comme des modèles, mais comme des exceptions très-rares au-dessus des forces humaines, et comme des prodiges de la grâce, ne sont point dans l'ordre des objets qui peuvent nous occuper longtemps sur la scène. Le poëte s'est conformé aussi à la *Bible* dans la peinture du caractère d'Antiochus; mais ce n'est pas non plus une raison pour qu'on voie sans répugnance un roi assez insensé pour mettre ici toute sa grandeur à forcer un jeune Israélite de renoncer au culte de ses pères. Le rôle d'Antigone ne blesse pas moins les vraisemblances et les convenances. Elle est fille d'un des généraux d'Antiochus. Après la mort de son père, elle est demeurée depuis un an auprès de ce roi, dont elle est aimée; ce qui est d'autant moins d'accord avec les bienséances de son âge et de son sexe, que dans la liste des personnages l'auteur la qualifie de *favorite d'Antiochus*, et qu'effectivement le spectateur ne peut guère en avoir une autre idée. Ce n'est qu'au troisième acte qu'il lui offre sa main, en ajoutant que depuis un an ses *tendresses* ont dû la disposer à cette offre : ce mot de *tendresses* est ici d'autant

plus équivoque, que jusque-là ce prince lui en a dit à peine un mot, et que, s'il l'aime, il a tout le calme de l'amour satisfait et de la possession tranquille. Mais ce qui est beaucoup plus singulier, c'est qu'Antigone aime depuis quelque temps et préfère au roi de Syrie un jeune Hébreu qui sort à peine de l'enfance, et que rien n'a pu rendre recommandable à ses yeux. Cet amour ne peut pas être l'effet de sa conversion au judaïsme, car au deuxième acte elle est encore décidément païenne, quoiqu'elle parle de la religion des Juifs, précisément comme le Sévère de *Polyeucte* parle de celle des chrétiens, c'est-à-dire, en les admirant, mais sans qu'on puisse en conclure un changement de croyance. Cependant, à peine Antiochus lui a-t-il parlé d'hymen (à la vérité comme un homme si sûr de son fait, qu'il n'attend pas même de réponse), qu'Antigone prend sur-le-champ le parti de fuir avec le jeune Machabée, et d'embrasser la religion de son amant. Il est même évident qu'elle a pris dès longtemps ses mesures; elle dispose souverainement du capitaine des gardes d'Antiochus, qui, au premier mot qu'elle lui dit, est à ses ordres et se charge d'assurer sa fuite. Tout ce plan est absolument improbable : rien n'est préparé, rien n'est justifié, et le dénoûment encore moins que tout le reste. Antiochus, qui se donne lui-même pour le plus orgueilleux de tous les mortels; Antiochus, qui se voit préférer un jeune Israélite, est si peu occupé d'un affront si étrange, qu'il consent à leur pardonner à tous les deux, si Machabée sacrifie aux dieux de Syrie. Le martyr des deux époux finit la pièce; ils périssent dans les flammes, et Antiochus s'écrie : *Je suis vaincu.*

Cette pièce fut pourtant accueillie d'abord; elle fut jouée anonyme. Les sujets tirés de la Bible étaient en vogue : on en avait une opinion avantageuse depuis le grand succès d'*Athalie*, jouée quelques années auparavant. *Les Machabées*, dont l'auteur était inconnu, passaient même pour un ouvrage posthume de Racine; et ce qui prouve combien le style a peu de vrais juges, on crut d'abord y reconnaître le sien. Il ne manque ni de noblesse ni d'élévation dans les idées et dans les sentiments; il y a même quelques vers heureux : mais en général la diction est pénible, sèche, prosaïque; elle manque de propriété et de choix dans les termes, et d'harmonie dans les constructions. Ce sont les caractères marqués de la versification de la Mothe dans ses tragédies, dans son *Iliade*, et dans ses odes.

Les Machabées, remis en 1745, tombèrent absolument; et *Romulus*, qui vaut un peu mieux, n'avait pas été plus heureux à la reprise. La marche en est assez bien entendue jusqu'à la fin du quatrième acte; mais c'est là que la pièce est décidément finie, ce qui est son plus grand défaut. Elle pèche d'ailleurs dans les caractères et dans plusieurs des ressorts principaux; mais il y a dans ce même quatrième acte une belle situation et du spectacle. Hersilie, fille de Tatius, roi des Sabins, et captive de Romulus depuis un an, a résisté à l'amour qu'il a pour elle, et lui a caché le sien. Les Sabines ont désarmé les deux nations, et l'on est convenu que les deux rois combattraient seuls pour décider de l'empire; ils jurent les conditions du combat, sur l'autel de Mars, en présence des deux peuples. Hersilie arrive dans ce moment, déclare à son père qu'elle aime Romulus, qu'elle est décidée à mourir, si elle ne peut empêcher ce combat cruel de son amant et de son père, et qu'ainsi, quoi qu'il arrive, l'un perdra sa fille et l'autre son amante. Elle leur rappelle les oracles qui, en promettant aux deux peuples les mêmes destinées, semblent ordonner et présager leur union. Romulus consent à partager sa royauté avec Tatius : celui-ci, jusqu'alors inflexible, cède à une offre si généreuse, et lui accorde sa fille; et comme la querelle des deux rois occasionnée par l'enlèvement des Sabines, est le sujet de la pièce, il est clair qu'elle est terminée par leur réunion. Mais tout à coup un grand prêtre, qui n'a paru qu'un moment auparavant et pour la première fois, s'oppose de la part des dieux au mariage de Romulus et d'Hersilie; il prétend que les augures leur sont contraires, et menace Romulus de la mort, s'il achève cet hyménée. Le roi de Rome est assez raisonnable pour braver des augures imposteurs; mais Hersilie l'arrête au premier mot, déclare qu'elle n'exposera point les jours de Romulus, et tout reste suspendu. Il est très-vraisemblable que, si la situation que je viens d'exposer, et qui est théâtrale, fit réussir l'ouvrage dans sa nouveauté, l'incident qui la termine si mal en décida la chute à sa reprise. On dut s'apercevoir qu'un tel ressort n'était ni assez préparé, ni assez lié à l'action, ni assez important, et qu'il ne sert qu'au besoin que l'auteur avait d'un cinquième acte. Voici à quoi tient ce ressort. Il y a une conspiration contre le roi de Rome, tramée par un sénateur nommé Proculus, secrètement amoureux d'Hersilie, et qui a mis le grand prêtre et plusieurs membres du sénat dans sa confidence et dans ses intérêts. Romulus doit être assassiné au milieu d'un sacrifice, comme Auguste dans *Cinna*. Ce sacrifice vient d'être ordonné pour remercier les dieux d'avoir désarmé les deux nations. C'est donc uniquement pour servir les amours et la jalousie de Proculus que le pontife fait parler les dieux; car d'ailleurs le complot des conjurés subsiste toujours, et rien n'y est

dérangé. Mais si l'on voulait que cette opposition du grand prêtre eût assez de force et d'importance pour resserrer de nouveau le nœud de l'intrigue, qui vient d'être entièrement délié, il eût fallu que l'intervention de ce prêtre et le pouvoir des augures tinssent une grande place dans la pièce, qu'on attendît depuis longtemps la réponse des dieux, que tout en dépendît; et alors cette nouvelle machine acquérait de la consistance. Au contraire, agissant au quatrième acte, elle n'est annoncée que par trois vers du premier :

> Muréna, disposant des auspices sacrés,
> Si Romulus s'obstine à cet hymen funeste,
> Fera gronder sur lui la colère céleste.

Depuis ce moment il n'en est plus question : Muréna même ne paraît qu'au quatrième acte; et le spectateur, longtemps occupé de tout autre chose, ne peut voir, dans cette déclaration dont le pontife s'avise tout à coup, qu'un ressort postiche et ridicule, qui ne saurait balancer les grands intérêts qu'il contrarie. J'ai insisté sur ce vice capital d'une pièce qu'on ne joue plus, parce que l'observation n'en est pas inutile à la théorie de l'art, et parce qu'il peut étonner dans la Mothe, qui avait beaucoup raisonné sur le théâtre, qui en a même assez bien expliqué quelques principes, et qui manquait bien moins de connaissances que de génie.

Il n'a pas mieux manié le ressort de sa conspiration, et ce Proculus, qui en est le chef, est un personnage trop subalterne. Il aspire à remplacer Romulus : mais il ne suffit pas de le dire; il faudrait quelque titre qui justifiât cette ambition, et il n'en a aucun; il n'est dans la pièce que le confident de Romulus.

Le caractère de ce prince n'est pas celui qu'on attend du fondateur de Rome : comme fils de Mars, il a de la valeur, mais ce n'est pas assez; comme fondateur, il devrait avoir de la politique, et il n'en a point. Il n'est occupé que de l'amour dont il entretient inutilement Hersilie depuis un an; amour assez froid et peu vraisemblable dans le chef d'une peuplade guerrière, dans celui qui a ordonné l'enlèvement des Sabines.

Rien n'est plus propre à donner une idée de la tournure d'esprit particulière à cet écrivain que la confiance qu'il eut de faire jouer un *Œdipe*, huit ans après celui de Voltaire, et les motifs qu'il allègue pour justifier cette entreprise véritablement fort étrange. D'abord il ne *désavoue pas qu'elle n'ait un air de présomption*, mais c'est uniquement parce que Corneille avait fait un *Œdipe*. Quant à celui de Voltaire, il n'en parle pas plus que s'il n'eût jamais existé : réticence d'autant plus extraordinaire, qu'il avait fait de cette pièce un éloge aussi honorable pour lui-même que pour l'auteur. Ensuite il a remarqué plusieurs défauts inhérents au sujet, dans Sophocle comme dans les imitateurs modernes, et que tout le monde avait reconnus : le silence si longtemps gardé entre Jocaste et son époux sur la mort de Laïus; le besoin d'un épisode pour suppléer à la simplicité du sujet, et l'inconvénient de punir Œdipe pour des crimes involontaires. Il a donc trouvé le moyen de rendre Œdipe coupable d'une désobéissance aux dieux, de lui laisser ignorer, ainsi qu'à Jocaste, le meurtre de Laïus, et de joindre à la pièce deux nouveaux personnages, les fils d'Œdipe et de Jocaste, qui lui paraissent plus liés au sujet que les épisodes des autres poëtes qui l'avaient traité. C'est d'après cette découverte qu'il ne vit pas le moindre danger à refaire un ouvrage honoré du plus grand succès et de son propre suffrage : c'est bien la preuve que cet homme, qui faisait tout avec de l'esprit, ne voyait rien que sous cet unique rapport, et qu'en même temps cet esprit, quel qu'il soit, ne peut pas tenir lieu du vrai sentiment des arts, puisqu'il n'avertissait pas la Mothe que les défauts qui le frappaient n'étaient nullement décisifs pour le sort d'une tragédie; qu'ils n'avaient pas empêché que les trois derniers actes de celle de Voltaire ne fussent un modèle de conduite comme de style; et qu'enfin l'essentiel n'était pas d'éviter ces défauts, mais de trouver des beautés égales à celles qui les avaient fait oublier. En conséquence la Mothe, qui ne doutait de rien, mais qui ne voyait pas tout, fit de son *Œdipe* la pièce la plus régulièrement glaciale qu'il fût possible : le sujet demandait une force poétique dont il était absolument dépourvu.

Celui d'*Inès*, trait d'histoire qui a fourni un très-bel épisode au Camoëns, offrait un si grand fonds d'intérêt, qu'il n'était pas nécessaire d'être poëte pour y réussir, et qu'il eût fait plaisir même dans une prose commune, qui, après tout, aurait valu à peu près les vers de la Mothe.

Un jeune prince, aimable, sensible, vaillant, n'a écouté que le choix de son cœur, et s'est marié en secret. La loi du pays condamne à la mort celle qu'il a épousée, si le mariage est découvert; et un père connu par sa sévérité, et une belle-mère d'un caractère violent et vindicatif, le menacent de tout leur ressentiment, s'il refuse de contracter un autre hymen, commandé par la politique, et convenu par un traité solennel. Le secret fatal est dévoilé; et, pour dérober une femme qu'il adore aux lois qui la proscrivent et à la vengeance qui la poursuit, il s'emporte jusqu'à la révolte. Cet attentat le livre à la jus-

tice d'un père inflexible, qui porte l'arrêt de son supplice; mais la jeune épouse parvient à fléchir le monarque en mettant à ses pieds les gages innocents de son union secrète. Le père ne peut résister aux larmes des enfants de son fils; la voix de la nature et du sang prononce la grâce du coupable; l'autorité paternelle confirme les nœuds que l'amour avait formés. C'est au milieu de la joie et de l'ivresse de ce bonheur inespéré que la vengeance atroce et perfide d'une marâtre implacable éclate par les cris et les douleurs de la victime; et le poison ravit pour jamais au prince cette femme adorée qu'un père venait de lui rendre.

Ce seul exposé, et c'est exactement celui d'*Inès*, présente tout ce qu'il y a de plus touchant. L'effet de ce spectacle serait sûr chez toutes les nations : on ne peut comparer à ce sujet que celui de *Zaïre* et de *Tancrède*; et que peut-il manquer à un ouvrage de cette nature, que d'avoir été traité par un Racine ou un Voltaire?

Mais, avant d'en venir à ce qui laisse des regrets, commençons par ce qui mérite des louanges. On ne trouve nulle part une tragédie toute faite, et, malgré tous les secours qu'avait eus la Mothe, le plan d'*Inès*, dans bien des parties, lui fait un grand honneur. Le cinquième acte, qui est si pathétique, prouve de l'invention et de la hardiesse. Dans le poëme du Camoëns, comme dans l'histoire, Inès amène ses enfants au roi, et ses barbares ennemis la percent de coups sous les yeux du souverain, dont ils redoutent la pitié. Je ne le féliciterai pas d'avoir écarté cette révoltante barbarie; mais rien n'est plus heureux que l'incident du poison, qui, suffisamment préparé, sans être prévu, fait sortir tout à coup la catastrophe la plus affreuse du sein de la plus douce et de la plus pure allégresse. Cette péripétie est du nombre de celles qu'on peut mettre au premier rang. Ce n'est pas tout : il y avait une audace heureuse à faire paraître les petits enfants, qui ne pouvaient s'exprimer que par leur innocence et par leurs larmes; et il faut avouer que, surtout au théâtre français, rien n'était plus près du ridicule. On sait qu'un prince de beaucoup d'esprit, le régent, avait, à la lecture, témoigné, ainsi que beaucoup d'autres, ses inquiétudes sur cette scène; et quand il vit, par l'impression générale, et par la sienne propre, que l'auteur en avait bien jugé, il cria, du fond de sa loge, à la Mothe, qui était dans la coulisse : *La Mothe, vous aviez raison.*

Ce dénoûment admirable tient au personnage de la reine, qui est très-bien imaginé, bien adapté au sujet, et pris dans la nature. Elle aime uniquement sa fille; c'est à la fois son amour et son orgueil : et les qualités de la princesse, tout ce qu'elle dit, tout ce qu'elle fait, sa conduite généreuse envers sa rivale, justifient l'extrême tendresse que sa mère a pour elle. On la suppose d'une singulière beauté, ce qui sert encore à donner une plus grande idée de l'amour de don Pèdre pour Inès, qui lui ferme les yeux sur les attraits de Constance. La reine est indignée et doit l'être de l'affront que l'on fait à sa fille : et si l'excès d'un ressentiment naturel la porte jusqu'au crime, cet excès est fondé, dès les premiers actes, par le caractère qu'elle montre. Dès longtemps les dédains de don Pèdre l'ont rendu l'objet de sa haine, dès longtemps Inès est en butte à ses soupçons; aussi est-ce elle qui parvient à découvrir leur intelligence, qui excite sans cesse la vengeance d'Alphonse, et annonce ouvertement que la sienne est capable de tout. Les menaces qu'elle fait à la tremblante Inès commencent la terreur avec la pièce, et montrent l'orage près de fondre sur les deux époux, qui ne peuvent guère échapper aux yeux ennemis qui les observent; et leur caractère intéresse autant que leur situation. La tendre Inès, quand elle a consenti à ce mariage illégal et clandestin, n'a cédé qu'au danger de voir périr le prince consumé d'une langueur mortelle; elle est la première à condamner ses emportements et sa révolte. Don Pèdre, qui n'a pris les armes que par un transport excusable dans un jeune amant qui veut sauver ce qu'il aime, les jette aux pieds de son père, et rend à la nature tout ce qu'il lui doit. La sévérité d'Alphonse est celle d'un roi ferme et ami des lois; il est représenté de manière à faire tout craindre pour celui qui osera les violer. Tout cela est bien conçu, et les critiques nombreux qui s'élevèrent fort mal à propos contre le succès d'*Inès* auraient dû commencer par reconnaître qu'elle avait dû l'obtenir au théâtre, et par rendre justice à tous ces différents mérites qui l'ont assuré pour toujours. Ils appartenaient aux études réfléchies d'un esprit éclairé qui avait observé le théâtre : c'est jusque-là qu'on peut aller dans un sujet heureux, même sans un grand talent poétique, et ce n'en est pas le seul exemple; mais aussi, sans ce talent, tous les effets sont presque entièrement perdus hors de l'illusion de la scène, et c'est ce qui fait que tel ouvrage, qu'on aime à voir au théâtre, n'est plus le même à la lecture. Quand les situations sont touchantes, la voix et les larmes d'une actrice, le prestige du spectacle et de la déclamation, tiennent lieu de tout le reste, et ce que les spectateurs ressentent, supplée à ce que l'auteur ne sait pas exprimer. Mais une nation qui sait par cœur les vers de Corneille, de Racine et de Voltaire, veut retrouver, en lisant une tragédie, le plaisir que lui a fait la repré-

sentation, et rien ne nous rend plus sévères que l'attente du plaisir quand elle est trompée. Là est venue échouer *Inès*. Sa destinée a été celle de toutes les pièces dont le style ne soutient pas l'intérêt : du succès avec peu de réputation, et de la vogue avec peu de gloire.

Ce qui rend la lecture difficile, ce n'est pas seulement le vice de versification, qui est faible et dure, incorrecte et languissante : les défauts du style nuisent encore moins à cet ouvrage que les beautés qui n'y sont pas. On sent que les situations ne sont point remplies, que l'auteur n'en tire pas ce qu'elles devraient donner, que les sentiments ne sont qu'effleurés, que la passion s'exprime sans chaleur et sans force; point de développements, point d'éloquence tragique : tout est indiqué, rien n'est approfondi. Le lecteur sent que les personnages l'entraîneraient où ils voudraient, s'ils parlaient comme ils doivent parler: et souvent ils le laissent froid et tranquille. A tout moment il est tenté de s'écrier : Quoi ! dans une pareille situation, c'est là tout ce que vous savez dire ! — Il en est de cette manière d'écrire comme du récit d'un grand malheur, que ferait froidement celui qui l'aurait éprouvé. Son défaut de sensibilité frustrerait celle de ses auditeurs ; ils s'impatienteraient de ne pas le voir plus ému, et diraient volontiers : Ce n'est pas la peine d'être si malheureux quand on ne sait pas mieux se plaindre.

Prenons pour exemple la scène entre les deux époux, qui suit celle où la reine vient d'épouvanter Inès par les plus terribles menaces; où elle lui a dit :

Il faut me découvrir l'objet de ma vengeance;
Je brûle de savoir à qui *j'en dois les coups :*
Livrez-moi ce qu'il aime, ou je m'en prends à vous.

La situation est douloureuse : Inès expose ses frayeurs à don Pèdre, et lui rappelle ce qu'elle a fait pour lui; ses discours sont assez raisonnables, quoique trop peu animés. Mais que répond ce prince dans un danger si éminent?

Ne doutez point, Inès, qu'une *si belle flamme*
De feux aussi parfaits n'ait embrasé mon âme.

Quelle froideur ! Il est bien question de *belle flamme* et de *feux aussi parfaits !* Il sait bien qu'Inès *n'en doute pas*, en est-elle encore là?

Mon amour s'est accru *du bonheur de l'époux.*

Il fallait au moins, si l'on voulait employer là cette antithèse si petite et si déplacée, dire que *les feux de l'amant se sont accrus du bonheur de l'époux*. La pensée aurait été rendue; ici elle ne l'est même pas; et, par la construction, le bonheur de l'époux n'est relatif à rien : c'est entasser fautes sur fautes.

Vous fîtes tout pour moi, je ferai tout pour vous :
Ardent à prévenir, à *venger vos alarmes*,
Que de sang payerait[1] *la moindre de vos larmes!*

C'est passer bien subitement d'un excès à un autre; il ne s'agit point encore de répandre tant *de sang*. *Venger vos alarmes* est une expression impropre.

Tout autre nom s'efface auprès des noms sacrés
Qui nous ont pour jamais l'un à l'autre *livrés*.

Livrés est encore un terme impropre amené par la rime.

Je puis contre la reine *écouter ma colère.*

Quelle tournure réservée, quand il devrait frémir d'indignation au seul nom d'une marâtre qui veut lui arracher son bonheur ! Inès le fait souvenir qu'il lui a promis autrefois de respecter toujours l'autorité d'un père et d'un roi :

Je ne vous promis rien...

Voilà les seuls mots qui aient de la vérité. On croirait qu'il va s'échauffer : point du tout.

Et *je sens plus* encore
Qu'il n'est point de devoirs contre ce que j'adore.

Je sens plus ne se rapporte à rien. Il veut dire : *Je sens mieux que jamais. Il n'est point de devoir* contre quelqu'un ou contre quelque chose, n'est pas français. Il veut dire : il n'est point de devoirs qui puissent balancer ceux de mon amour.

Si je crains pour vos jours, je vais tout hasarder,
Et vous m'êtes d'un prix à qui tout doit céder.

Il dit vrai, il pense juste; mais il ne sent pas : ce ne sont pas là les mouvements de la passion exaltée encore par un grand péril. Il y a une sorte de crainte qui doit être mêlée de fureur, et c'est la crainte d'un amant pour les jours de sa maîtresse; et la fureur dit-elle *si je crains, je vais tout hasarder!*

Mais, *s'il le faut, fuyez :* que le plus sûr asile
Sur vos jours menacés me laisse *un cœur tranquille.*
Emmenez avec vous, loin de ces tristes lieux,
De notre saint hymen les gages précieux.

Juste ciel! on n'entend pas un pareil langage sans impatience. Quoi! il prend si aisément et si tranquillement son parti sur une séparation qui doit déchirer son âme! Quoi ! cette fuite est la première idée qui lui vient et qui lui coûte si peu! *Fuyez, s'il le faut!* Et qui lui a dit qu'il *le faut?* Inès elle-même, toute timide qu'elle est et qu'elle doit être, ne le lui a pas dit encore. Quoi! il aura *un cœur tranquille* quand il sera loin d'Inès, de cette Inès qu'il idolâtre, de ces chers enfants qui doivent la lui rendre encore plus chère, et dans tous les vers

[1] *Payerait* est de deux syllabes, et non pas de trois.

qui suivent il n'y a pas un mot sur le regret amer et désolant qu'il doit avoir, s'il faut se résoudre à ce sacrifice, qu'il ne doit faire qu'à la dernière extrémité! Et c'est ainsi qu'Inès doit se croire aimée! Un amant qui a tout sacrifié pour le bonheur d'être époux, peut-il dire à sa femme, à la mère de ses enfants, à ses enfants eux-mêmes, *il faut que vous me quittiez*, avant d'avoir épuisé du moins tous les moyens possibles que la passion peut suggérer? Ce qu'il faut?

Il faut que vous viviez pour moi, que je vive pour vous. Le jour du péril est arrivé, c'est celui de l'amour. Inès verra de quoi le mien est capable. Elle n'était que l'épouse de don Pèdre; il est temps, puisqu'on m'y force, qu'elle soit à la face de l'univers, l'épouse du prince de Portugal, la femme de l'héritier du trône. Osez avouer ce titre dont je suis fier, ce titre à qui je dois la vie et pour qui je la perdrai. Mon père, la cour, l'empire, sauront ce qu'Inès est pour moi. Une odieuse marâtre qui ose outrager la timide Inès tremblera peut-être quand j'aurai nommé mon épouse; ou si mon père est assez faible pour se rendre l'esclave de son ambition, s'il est assez cruel, assez injuste pour ordonner un crime à son fils, jamais, non jamais il n'aura le pouvoir de briser des nœuds consacrés dans le ciel et dans mon cœur. L'équité, la nature, l'amour, la gloire que m'ont acquis les services que je viens de rendre à mon pays, la pitié peut-être (et qui n'en aurait pas pour don Pèdre, à qui l'on veut ravir Inès?) me donneront des défenseurs, et s'il faut que le sang coule, jamais du moins, il n'aura coulé pour une cause plus juste, pour un objet plus aimable, ni pour des droits plus sacrés.

C'est alors qu'Inès, effrayée de ces transports et des malheurs qu'ils peuvent produire, eût proposé de conjurer l'orage, de s'éloigner pour quelque temps, de mettre en sûreté les gages de leur amour; et cette seule idée pouvait adoucir celle de se séparer d'un époux si cher: elle s'y serait résignée en s'arrachant le cœur; mais une femme sûre d'être aimée, une mère qui craint pour ses enfants est capable de tous les sacrifices; et si les moyens violents conviennent au sexe qui a la force en partage, qui l'a reçue pour protéger ce qu'il aime, ils épouvantent celui qui n'a pour défense que sa faiblesse et ses pleurs. Quelle scène, si elle eût été entre les mains d'un poëte, si la Mothe, avec l'esprit qui peut concevoir un plan, avait eu le talent qui peut le remplir! Et c'est pourtant une scène du premier acte: qu'on juge quel sujet il a eu le bonheur de rencontrer.

Ce plan même n'est pourtant pas exempt de défauts. C'en est un, assez léger il est vrai, que l'inutilité du rôle de l'ambassadeur de Castille, qui ne paraît que dans la première scène pour faire un compliment, et qu'il eût fallu supprimer ou lier à l'action en le liant d'intérêt avec la reine. C'en est un assez grave, et même le seul important, que ce conseil qui remplit la plus grande partie du quatrième acte. Il vient après une scène très-froide, et qui devait être très-vive, entre le roi et son fils, et elle achève de refroidir l'acte entier. Alphonse a mandé les grands du royaume pour délibérer avec eux sur la punition due à la révolte de son fils. Ici l'esprit de la Mothe l'a entièrement égaré; il ne s'est pas aperçu que ses combinaisons, qui n'étaient qu'ingénieusement épisodiques, étaient déplacées au milieu d'une action intéressante. Il a imaginé d'amener dans ce conseil un Rodrigue qui est le rival de don Pèdre et qui aime Inès, et un Henrique à qui ce prince a sauvé la vie dans un combat: ces deux personnages ne sont acteurs que dans cette scène. Rodrigue opine à faire grâce au prince, quoiqu'il soit son rival; et Henrique, quoiqu'il lui doive la vie, opine pour la nécessité de faire un exemple. Ce contraste a paru à l'auteur la plus belle invention du monde; mais il suffit de voir représenter la pièce pour s'apercevoir que cette espèce d'épisode jette un froid mortel sur le quatrième acte, qu'heureusement répare le grand effet du cinquième. Ces deux nouveaux acteurs, qu'on n'a point vus jusque-là, cette longue délibération, mêlée d'intérêts particuliers dont personne ne se soucie, détournent de l'action principale, dont rien ne doit jamais détourner. Ce conseil est une méprise du bel esprit, un très-mauvais remplissage qui montre une stérilité bien étonnante dans un sujet si riche: il fallait le retrancher entièrement. Si l'auteur l'a cru nécessaire pour condamner l'héritier du trône, deux vers pouvaient en apprendre le résultat. Mais ce que l'esprit dramatique démontre, c'est que, dans les circonstances où est Alphonse, quand un père se trouve le juge de son fils, c'est seulement avec lui-même, avec son cœur; c'est entre la nature et les lois, entre les devoirs du trône et la tendresse paternelle qu'il doit délibérer sur la scène: c'est là ce qui est théâtral, et ce n'est ni Henrique ni Rodrigue, c'est le père de don Pèdre qui doit nous occuper.

Au reste, quoique le style soit si loin de répondre au sujet, il y a des endroits où la situation a dicté à l'auteur quelques vers naturels et touchants. Ils sont en bien petit nombre; mais aussi ce sont les seuls qu'on ait retenus: ceux-ci que dit Inès à son époux lorsqu'ils sont convenus, pour écarter les soupçons, de ne plus se revoir et de s'observer avec le plus grand soin:

Que me promettre, hélas! de ma faible raison,
Moi qui ne puis sans trouble entendre votre nom?

et ces deux autres qui terminent la scène :

J'ai peine à sortir de ce lieu :
Nous nous disons peut-être un éternel adieu.

Don Pèdre a un beau mouvement, lorsque Inès, accusée par la reine d'être l'objet de l'amour de ce prince, veut d'abord s'en défendre :

Ne désavouez point, Inès, que je vous aime.

C'est là le cri de l'amour : faut-il qu'on l'entende si rarement dans un sujet où on devait l'entendre sans cesse!

Mais la scène où le sentiment parle le plus, c'est celle où Inès amène ses enfants; et il était impossible qu'avec l'esprit de la Mothe il n'y eût pas là quelques traits de cette vérité que tous les hommes doivent sentir.

Embrassez, mes *enfants*, ces genoux paternels,
D'un œil compat*issant* regardez l'un et l'autre;
N'y voyez point mon *sang*, n'y voyez que le vôtre.
Pourriez-vous refuser à leurs pleurs, à leurs cris,
La grâce d'un héros, leur père et votre fils?
Puisque la loi trahie exige une victime,
Mon sang est prêt, seigneur, pour expier mon crime.
Épuisez sur moi seule un sévère courroux,
Mais cachez quelque temps mon sort à mon époux;
Il mourrait de douleur, etc.

Ce dernier sentiment est d'une délicatesse exquise.

Cet autre vers que prononce Inès dans les douleurs du poison, et que tous les cœurs ont répété,

Éloignez mes enfants; ils irritent mes peines...

est d'une vérité déchirante; il est difficile que le cœur d'une mère ait un sentiment plus douloureux. C'est à peu près tout ce qu'il y a de remarquable dans les détails. Pour le reste de l'ouvrage, on dit, en le lisant : Pourquoi faut-il que ce soit la Mothe qui l'ait traité!

Un auteur que le zèle maladroit d'un éditeur posthume aurait enseveli sous les ruines d'une collection bien malheureusement volumineuse, s'il n'avait pas fait la *Métromanie* qui vivra toujours, Piron s'essaya aussi dans le genre tragique. *Callisthènes* et *Fernand Cortez* n'existent que dans son recueil, où peu de gens iront les chercher; *Gustave* est resté au théâtre.

Il y a peu de sujets plus mal choisis et plus mal conçus que *Callisthènes*. Il est bien étrange que, pour mettre sur la scène un homme tel qu'Alexandre, on ait imaginé de s'arrêter à l'une des actions qui ont terni sa gloire, et qu'on le rende même dans la pièce beaucoup plus coupable et plus odieux que l'histoire ne le représente. Les historiens les plus favorables à Callisthènes conviennent du moins qu'il fut accusé d'avoir trempé dans une conspiration contre Alexandre. La vérité de l'accusation est restée incertaine : selon les uns, les conjurés déposèrent contre lui; selon les autres, ils ne le chargèrent pas. On ne s'accorde pas même sur sa fin et sur le genre de son supplice. Ce qui résulte de plus probable des différents récits parvenus jusqu'à nous, c'est que la vengeance du roi fut cruelle, et qu'il ne fut point prouvé qu'elle fût juste. Elle a fait d'autant plus de tort à sa mémoire, que Callisthènes l'avait suivi en Asie pour continuer auprès de lui les fonctions de son premier maître Aristote, et tempérer par les leçons de la philosophie la violence de son caractère et les séductions de la fortune. Mais aussi, suivant le témoignage unanime de tous les écrivains du temps, personne n'était moins propre que Callisthènes à faire aimer la vérité. Sa sagesse tenait trop d'une humeur chagrine, dure et intraitable, qui allait souvent jusqu'à l'orgueil et l'arrogance. Si ce caractère le faisait haïr même de ses égaux, combien devait-il être plus insupportable pour un prince, et surtout pour Alexandre!

Dans la pièce de Piron, ce prince n'a aucune excuse; Callisthènes est condamné à périr dans les tourments, parce qu'il n'a pas voulu approuver dans le roi de Macédoine la prétention de se faire passer pour fils de Jupiter, et de se faire rendre les honneurs divins comme on les rendait aux rois de Perse. Alexandre exige du philosophe grec l'exemple de cette adoration, et celui-ci s'obstine à s'y refuser. C'est là tout le nœud de ce drame. Il n'y en a pas de moins tragique; et l'on ne pouvait pas faire jouer un rôle plus atroce à celui dont la vie offrait de si beaux traits de grandeur d'âme.

L'épisode d'amour joint à cette querelle ne vaut guère mieux. On s'intéresse fort peu à cette Léonide, sœur de Callisthènes, recherchée par le flatteur Anaxarque, et qui lui préfère Lysimaque, ami et défenseur de son frère. Le caractère de cette Léonide est bien soutenu; c'est celui des femmes de Lacédémone : elle ne tremble ni pour son frère ni pour son amant. Mais cette manière d'aimer à la spartiate est fort peu théâtrale; et quand on veut mettre sur la scène de ces sortes de personnages, ce n'est pas sur eux qu'il faut porter l'intérêt; il faut savoir en faire ce que Racine a fait d'Acomat.

Fernand Cortez, dont le sujet fournissait bien davantage, ne fut pas mieux reçu que *Callisthènes*. Il était aussi dangereux pour *Cortez* de venir après *Alzire*, que pour l'*Œdipe* de la Mothe de venir après celui de Voltaire. A la manière dont Piron s'exprime dans sa préface, on voit qu'il était aussi peu frappé de ce danger que du mérite d'*Alzire*. Mais le public

pensait différemment, et le temps a confirmé cette opinion. Au reste, quand ce chef-d'œuvre n'existerait pas, *Cortez* n'en serait pas meilleur. Le premier objet qu'il présente, c'est Montézume, détrôné et mis aux fers par les Espagnols, faisant l'apologie et l'éloge de ses oppresseurs : la lâcheté de ce roi éloigne tout intérêt pour lui. On n'en saurait prendre beaucoup davantage au héros de la pièce, qui n'est jamais en danger; et rien n'est plus fade que de l'entendre dire à une Elvire qu'il a aimée en Espagne, et qu'un naufrage a jetée au Mexique avec son père, que c'est pour elle qu'il a entrepris la conquête d'un nouveau monde. Racine, jeune encore, et entraîné par la mode, avait commis la même faute dans son *Alexandre*, mais il n'y est pas retombé. Cette Elvire est la fille de don Pèdre, seigneur espagnol, qui a pour *Cortez* une haine héréditaire entre les deux familles. Il est de plus excessivement jaloux de la gloire que s'est acquise le conquérant du Mexique; et quand celui-ci, en demandant Elvire, offre à son père le commandement, don Pèdre lui répond :

T'égaler, *t'obscurcir*, était mon seul objet :
J'avais *mis là* ma gloire, et ma honte *en résulte*.
Jouis-en; mais plus loin ne pousse pas l'insulte,
A ma fierté confuse *offrant en ce pays*
Un rang *qui n'y convient qu'à ceux qui l'ont conquis*.

Les vers de Piron coûtent autant à prononcer qu'à entendre.

La réplique de Cortez est fort singulière :

A vous l'offrir aussi c'est ce *qui me convie;*
Et si ce que j'ai fait *mérite quelque envie*,
Que Charle, et non don Pèdre, en daigne être jaloux.
Quel est ce conquérant *ici*, *si ce n'est vous?*

Don Pèdre, qui ne s'y attendait pas, s'écrie avec beaucoup de raison :

Moi!

CORTEZ.

Vous, en qui le droit de disposer d'Elvire
Rassemble, *par delà*, tous les droits de l'empire;
Vous dont je ne pouvais, par de moindres exploits,
Chercher à mériter et l'estime et le choix :
De ces exploits, *moins dus à mon bras qu'à ma flamme*,
Elvire étant l'objet, vous seul en étiez l'âme.

Ce compliment si sophistique, si subitement et si galamment alambiqué, est au-dessus de tous ceux du *Cyrus* et de la *Clélie :* dans ces romans, du moins les chevaliers, qui font tout pour leur *dame*, ne remontent pas jusqu'à son père. Remarquez que ce fond de galanterie héroïque, si l'expression en était restreinte dans les bornes du vrai, et animée par le sentiment, n'aurait rien de déplacé dans les mœurs de la chevalerie. Tancrède dit fort bien :

Conservez ma devise; elle est chère à mon cœur.
Elle a dans les combats soutenu ma vaillance:
Elle a conduit mes pas et fait mon espérance;
Les mots en sont sacrés : c'est *l'amour et l'honneur*.

Mais il ne dit nulle part qu'il a conquis l'Illyrie pour Aménaïde, encore moins que c'est en effet le père d'Aménaïde qui l'a conquise. Toute l'intrigue, qui roule sur cet amour de Cortez et d'Elvire, est froide, obscure, et invraisemblable. Il y a là un Aguilar, parent de don Pèdre, et pourtant le confident de Cortez, dont il est l'ennemi secret : sa conduite est inexplicable. Il veut d'abord ramener Cortez en Europe, afin qu'il dégage la foi qu'il a donnée à Elvire; il déclare même qu'il ne verrait pas tranquillement l'affront que l'on ferait à sa parente. Ensuite, quand il sait qu'elle est au Mexique; lorsque Cortez et lui viennent de la tirer d'un temple où elle allait être sacrifiée aux idoles du pays, il fait tout ce qu'il peut pour la dérober aux yeux de l'amant qui doit être son époux. D'un autre côté, Montézume, qui devrait penser à tout autre chose, aperçoit à peine Elvire, qu'il en devient amoureux, et la demande aussitôt en mariage. Cortez, sans autre information, la lui promet. Dès qu'il l'a reconnue, il s'embarrasse fort peu de sa promesse, et Montézume, tué par ses sujets d'un coup de flèche empoisonnée, met tout le monde d'accord.

Cependant il y a dans cette pièce une scène qui a des beautés : elle est imitée d'un endroit de l'histoire d'Alexandre, où il harangue ses soldats rebutés de leurs longues fatigues, et qui sollicitent la fin de la guerre et de leurs travaux. La harangue de Cortez offre quelques mouvements qui ont de la noblesse et de la vivacité, et quelques beaux vers. Dans une autre scène on en trouve un qui mérite d'être remarqué par une espèce de force qui pourrait ailleurs tenir de l'hyperbole, et qui n'est ici que l'exacte vérité. Cortez dit à don Pèdre, après l'avoir délivré sans le connaître encore :

Un Espagnol de plus nous vaut une victoire.

Voilà de ces vers heureux qui appartiennent au sujet : ce que dit Cortez est littéralement vrai, puisque, avec six cents hommes contre un empire, il regardait la perte d'un soldat comme on regarderait ailleurs la perte d'un bataillon. Les Mexicains, au nombre de plus de deux cent mille, se précipitaient presque nus sur les lances et les épées espagnoles, sans aucune espérance, si ce n'est que leurs ennemis se lasseraient, et que leurs armes se fausseraient à force de tuer; et ils avaient calculé que, si chaque Espagnol succombait après avoir tué deux cents Mexicains, ils seraient délivrés de leurs tyrans. C'est bien le plus courageux et le plus effrayant calcul que jamais ait pu faire la faiblesse réduite au désespoir. Mais l'artillerie rendait encore ce désespoir inutile; et les foudres de l'Europe écrasaient des milliers de Mexi-

cains, avant qu'ils pussent seulement approcher des Espagnols.

Si Piron fut plus heureux dans *Gustave*, ce n'est pas que la pièce prouvât plus que les deux autres un vrai talent pour la tragédie. Il n'y a aucune espèce d'invention ; c'est l'intrigue d'*Amasis* sous d'autres noms. Mais ici le héros, plus moderne, était aussi plus intéressant, et plus connu des spectateurs depuis l'ouvrage de l'abbé de Vertot sur les révolutions de Suède. Vous avez vu que le nœud de la pièce de la Grange Chancel était le déguisement de Sésostris, qui passe aux yeux du tyran pour le meurtrier de Sésostris. De même dans Piron, c'est aussi Gustave qui se présente, comme le meurtrier de Gustave, à Christierne qui l'a proscrit. Les incidents sont un peu moins multipliés que dans *Amasis*, et les situations un peu plus développées; il y en a deux qui produisent de l'effet : celle où Gustave paraît devant Adélaïde, la fille de Sténon, et lui fait reconnaître son amant à l'instant même où elle croit voir dans un billet de Gustave la preuve qu'elle l'a perdu; l'autre est celle du cinquième acte, qui décida le succès de la pièce, lorsque Christierne vaincu, mais demeuré maître de la personne de Léonor, mère de Gustave, lui fait dire qu'elle mourra, s'il ne lui renvoie pas Adélaïde sous une heure. Cette situation était fournie par l'histoire, et l'auteur ne pouvait pas mieux faire que de s'en servir. Ces deux scènes mêlent quelques impressions momentanées de crainte et de pitié à l'intérêt de curiosité qui est en généracelui de la pièce. Mais s'il est plus vif que dans *Amasis*, c'est aux dépens de toute vraisemblance : il y a peu de pièce où elle soit plus entièrement mise en oubli, et presque à chaque scène. D'abord le projet qui amène Gustave devant Christierne est l'opposé du bon sens. Il a rassemblé des troupes qu'il a cachées dans des rochers voisins de Stockholm; il a un parti dans la ville, qui doit lui en ouvrir les portes ; et il hasarde de si belles espérances, de si grands intérêts, la vie du dernier vengeur qui reste à son pays; il vient dans le palais de Christierne, et jusque sous les yeux du tyran qui a mis sa tête à prix; il s'expose à tout moment à être reconnu et arrêté. Pourquoi? Parce qu'il veut, dit-il, enlever la princesse du palais de Christierne. Mais, en supposant que le meilleur moyen d'en venir à bout soit de tenter tout seul une entreprise si périlleuse, encore faut-il qu'il ait le temps de prendre les mesures nécessaires; et pour cela il faut qu'il puisse se flatter avec quelque apparence d'abuser Christierne, au moins jusqu'à la fin du jour. Et sur quoi peut-il l'espérer? c'est ici que la démarche de Gustave paraît incompréhensible. Il fait dire au roi qu'il apporte la tête de Gustave; et certes il doit s'attendre que la première chose que fera celui qui a mis à prix cette tête si redoutée, sera de demander à la voir. C'est une chose si simple, si naturelle, si importante, qui intéresse tellement toutes les passions de Christierne, qu'il n'est pas possible de supposer qu'il ne fasse pas ce que tout autre ferait à sa place. Il y a plus : l'auteur l'a si bien senti lui-même, qu'il fait dire au tyran dès le commencement de la scène :

> Pourquoi vous présenter sans ce gage à la main?

A ne consulter que le bon sens le plus ordinaire, on croirait que la pièce va rester là ; car Gustave ne peut rien répondre, à moins de dire, C'est moi. Mais la ressource que l'auteur emploie est peut-être ce qu'il y eut jamais de plus extraordinaire.

> GUSTAVE.
> Je ne paraîtrais pas avec tant d'assurance,
> Si ce gage fatal n'était en ma puissance.

Et il est vrai qu'il ne serait pas là, s'il n'avait pas la tête sur les épaules : c'est à coup sûr la première fois qu'on a fondé une tragédie sur un quolibet si burlesque. Il ajoute :

> C'est un spectacle affreux dont vous pouvez jouir;
> Et c'est à vous, seigneur, à vous faire obéir.

C'est dire clairement que cette tête est entre les mains de quelqu'un des gardes, et Gustave doit être bien certain que le roi va sur-le-champ se la faire apporter. Il n'y a pas un moment à perdre, et toute autre conduite n'est pas présumable dans un homme qui a un si grand intérêt à s'assurer de la mort de son plus terrible ennemi. Point du tout : Christierne, comme s'il était de concert avec Gustave, parle d'autre chose, et il n'est plus question de cette tête jusqu'au quatrième acte, où le tyran s'avise enfin de s'en souvenir. Il faut l'avouer : depuis que le grand Corneille a tiré le théâtre du chaos, on n'y a point vu de plus forte absurdité. On sait bien qu'au théâtre les tyrans doivent toujours être un peu dupes, comme dans les contes de fées les mauvais génies sont toujours un peu bêtes; mais, en vérité, Christierne abuse de la permission. On demandera comment cela put passer : je crois que c'est précisément ce que cette situation a par elle-même d'extrêmement hasardeux qui l'a sauvée. On voulut voir quelle serait l'issue de l'étrange témérité de Gustave : elle excitait une grande curiosité ; et le spectateur, attaché par la suite de l'ouvrage, oublia cette tête, comme Christierne, en faveur de ce qui en était résulté; et la pièce ayant réussi le premier jour, ceux qui vinrent la voir ensuite, comptant sur le plaisir qu'on leur avait promis, ne jugèrent pas non plus les fautes dont il devait être le produit.

Ces fautes sont en grand nombre, et je n'ai indiqué que les plus capitales. Rien n'est suffisamment expliqué dans la conduite des personnages. On n'entend point pourquoi Christierne, qui dès la première scène se déclare amoureux d'Adélaïde, et projette de l'épouser, laisse pendant quatre actes, Frédéric, prince de Danemarck, poursuivre ses prétentions auprès d'elle. Et puis qu'est-ce que l'amour dans un monstre rassasié de sang, tel que Christierne, appelé dès son vivant le Néron du Nord? Il pouvait avoir des vues politiques en épousant la fille de Sténon, comme Polyphonte veut épouser Mérope; mais on ne peut l'entendre débiter des fadeurs, et dans quel style encore!

Ah! Rodolphe, peins-toi
Tout ce qu'a la beauté de séduisant en soi;
Tout ce qu'ont d'engageant la jeunesse et des grâces
Où la tendre langueur fait remarquer ses traces.
Jamais *de deux beaux yeux le charme, en un moment,*
N'a, sans vouloir agir, agi si puissamment, etc.

Si l'amour de Christierne est dégoûtant, celui de Frédéric, qui soupire deux ans pour Adélaïde, dont il sait que Gustave est aimé, est d'une langueur insipide. Et quel rôle que ce Frédéric, qui n'a pas voulu être roi de Danemarck, quoique sa naissance l'appelât au trône, et qui a laissé un Christierne y monter! On en peut juger par les motifs que l'auteur lui donne, lorsqu'on lui dit :

Faut-il que la vertu modeste et magnanime
Néglige ainsi ses droits pour *en armer* le crime?

FRÉDÉRIC.

Donne à *mon indolence*, ami, des noms moins beaux;
Je n'eus d'autre vertu que *l'amour du repos.*
Je ne méprisais point les droits de ma naissance;
J'évitai le fardeau de la toute-puissance;
Je cédai sans effort des honneurs dangereux,
Et le pénible soin de rendre un peuple heureux :
Des forfaits du tyran *ma mollesse* est coupable.

Cela n'est-il pas bien héroïque et bien dramatique! Ce rôle d'ailleurs est inutile à la pièce; on voit trop que l'auteur ne l'y a mis que pour la remplir, et pour avoir un moyen de tirer Gustave d'embarras au cinquième acte : mais il fallait trouver un autre moyen pour le dénoûment, ou rendre ce Frédéric plus nécessaire à l'action, où pendant cinq actes il ne fait rien.

On n'entend pas davantage pourquoi Léonor se fait connaître à un confident de Christierne pour la mère de Gustave, et s'expose sans aucune raison aux cruautés du tyran. Il y a longtemps que tout le monde s'est récrié sur la résurrection d'Adélaïde qui vient raconter le combat livré sur la glace :

La glace en cent endroits menace de se fendre,
Se fend, s'ouvre, se brise, et s'épanche en glaçons
Qui nagent sur un gouffre *où nous disparaissons.*

Sa confidente a bien raison de lui dire :

. . . . . D'un tel péril *avoir été* sauvée,
Au bonheur le plus grand c'est être réservée.

Il est sûr qu'elle est revenue de loin. Être engloutie sous des monceaux de glace qui portaient des milliers de combattants, avoir *disparu* sous les glaces de la mer du Nord, et reparaître tout de suite, comme si de rien n'était, pour conter ce petit accident, c'est une merveille qui eût été fort bien placée dans les contes arabes, où quelque génie de la mer n'aurait pas manqué de se présenter à propos pour porter la princesse dans un palais de cristal. Mais si ce miracle peut se trouver dans une tragédie, ce ne peut être que dans celle dont le héros dit à un tyran : Vous pouvez, quand vous voudrez, demander la tête que je n'ai pas apportée.

La versification de cette pièce est la même que celle des deux autres dont je viens de parler : c'est de la mauvaise prose, richement rimée, et durement contournée. Piron a moins de chevilles, moins de phrases barbares et obscures que Crébillon. Ce qui le caractérise particulièrement, c'est la dureté la plus rebutante dans les vers et dans les constructions. Aucun auteur, depuis Chapelain, n'a eu, dans la poésie noble, un style plus péniblement martelé; aucun n'a été plus entièrement privé d'oreille et de goût. Nous le verrons tout différent dans la *Métromanie;* et c'est alors qu'il sera temps d'en chercher la raison.

La *Didon* de le Franc, jouée en 1734, avec un succès qui s'est toujours soutenu depuis, était un sujet favorable sur un théâtre où domine l'amour; *touchant surtout quand il est malheureux* [1]; et toute amante abandonnée est tellement sûre d'exciter la pitié, que Médée elle-même, malgré tous ses crimes, ne laisse pas d'en inspirer. La conduite de *Didon* est calquée, moitié sur la *Bérénice* de Racine, moitié sur l'opéra de Métastase. Le Franc a pris du poëte italien l'épisode d'Iarbe, qui, sous le personnage d'un ambassadeur, vient déclarer son amour à la reine de Carthage, et lui laisse le choix de la guerre ou de la paix. Le Franc lui doit aussi l'idée heureuse de faire triompher Énée du roi de Gétulie avant de s'éloigner de Carthage; en sorte que l'important service qu'il rend à Didon couvre ce qu'il peut y avoir d'odieux à l'abandonner, après les bienfaits qu'il en a reçus. Achate fait auprès d'Énée le même rôle que Paulin auprès de Titus : Paulin oppose à l'amour de son maître les lois de l'État et la majesté de l'empire; Achate combat l'amour d'Énée par l'intérêt des Troyens et par les oracles qui les appellent à régner en Italie. Les alternatives de la passion et du devoir sont balancées

[1] Marmontel, *Épître aux poëtes.*

et graduées à peu près de même dans les deux pièces : mais la différence est grande dans l'exécution, qui dépendait surtout de la poésie de style. Dans cette partie, l'auteur de *Didon*, placé entre Virgile et Racine, ne pouvait pas soutenir la comparaison; et ce qui fait bien sentir la supériorité de ces deux grands maîtres, c'est que l'imitateur, qui est si loin d'eux, n'est pourtant pas sans mérite. En général, il écrit avec assez de pureté, quelquefois avec élégance et noblesse : mais si l'on excepte deux ou trois morceaux où, avec l'aide de Virgile, il s'élève jusqu'au pathétique, il est d'ailleurs rarement au-dessus du médiocre. Plus correct que l'auteur d'*Ariane*, il a bien moins de mouvement, de chaleur et d'abandon. Il n'a pas su profiter à cet égard de tout ce que Virgile pouvait lui fournir, même en mettant de côté la perfection d'un style que le seul Racine pouvait égaler. Un des plus grands défauts de celui de *Didon*, ce sont de froides sentences et de longues moralités, toujours si déplacées dans les situations où le cœur seul doit être occupé. Il y a plus : souvent elles sont mêlées d'idées fausses. Didon vient d'ouvrir son cœur à ses deux confidentes, de leur déclarer le choix qu'elle a fait d'Énée, au préjudice d'Iarbe; elle finit l'acte par ces vers :

> Quoi! du rang où je suis déplorable victime,
> Faut-il sacrifier un amour légitime,
> Et, nourrissant toujours *d'ambitieux projets*,
> Immoler mon repos à *de vains intérêts?*
> *N'ajoutons rien aux soins de la grandeur suprême :*
> Trop de tourments divers *suivent le diadème*;
> Et le destin des rois est assez rigoureux,
> *Sans que l'amour les rende encor plus malheureux.*

Indépendamment de la froideur et de la faiblesse de ces vers, cette fin d'acte, qui devait être le résumé de la situation et des sentiments de Didon, manque de sens et de vérité. Il n'est pas question de *nourrir d'ambitieux projets*, mais seulement de pourvoir à la sureté de son État naissant, et ce ne sont point là de *vains intérêts* : cette expression est très-fausse; le salut de ses peuples, menacés par le roi de Gétulie, n'est rien moins qu'*un vain intérêt*. Que signifie ce vers :

> N'ajoutons rien aux soins de la grandeur suprême.

Il ne s'agit pas d'y *ajouter;* il s'agit de s'en occuper; et certainement il doit entrer dans ces *soins* d'écarter le péril qui menace ses États. Cet autre vers,

> Trop de tourments divers *suivent le diadème*..:

pèche contre la justesse des figures. On dirait bien que trop de tourments suivent la royauté; ce sont toutes expressions abstraites : mais le *mot diadème* forme une image, et l'on ne peut se figurer *des tourments suivant le diadème*. Les deux derniers vers,

> Et le destin des rois est assez rigoureux,
> Sans que l'amour les rende encor plus malheureux,

ne disent pas non plus ce qu'ils doivent dire. Ce n'est pas de l'amour en lui-même qu'elle veut parler, puisqu'elle s'y livre; elle veut dire que le trône exige assez d'autres sacrifices, sans y joindre ceux de l'amour. C'est beaucoup de fautes en huit vers, et j'en pourrais citer d'autres où il n'y en a pas moins; mais il y a des beautés dans les scènes entre Énée et Didon. La conduite de la pièce est sage et régulière : c'est un de ces ouvrages qui prouvent que la médiocrité peut être estimable; et l'on sait bien que ce vers de Boileau,

> Il n'est point de degrés du médiocre au pire,

n'est qu'une hyperbole poétique, dont l'objet est d'épouvanter les nombreux aspirants à la palme de la poésie. S'il fallait prendre ce vers à la lettre, tout ce qui ne serait pas au premier rang ne serait rien, et l'estime publique a fait voir qu'il y avait de l'honneur et du mérite dans le second.

SECTION III. — La Noue, Guymond de la Touche, Châteaubrun, Lemierre.

On peut ranger dans cette classe le *Mahomet second* de la Noue, qui est encore une de ces pièces qui mériteraient d'être remises. L'auteur a pris pour sujet un trait de l'histoire ottomane, rapporté par quelques écrivains, nié par d'autres, mais qui était bien dans le caractère de Mahomet. Les janissaires murmuraient de sa passion pour une femme grecque, nommée Irène, et se plaignaient qu'elle le détournât de la guerre et des conquêtes : des murmures ils passèrent jusqu'à la révolte. Le sultan furieux paraît devant eux, ayant Irène à ses côtés : il abat d'un coup de sabre la tête de sa maîtresse; et, après leur avoir montré par ce coup terrible à quel point il est maître de son amour, il leur montre qu'il l'est de ses soldats en faisant punir les chefs de la sédition. Pour en venir à ce dénoûment atroce, et le faire supporter, il fallait peindre le caractère de Mahomet avec une grande énergie; et c'est le principal mérite de cet ouvrage. Le rôle du sultan est conçu et écrit avec une force originale, plein d'une férocité orgueilleuse et barbare, qui est également celle des mœurs turques et de l'empereur. Elle ne respire pas moins dans le rôle de l'aga des janissaires, qui ose, au péril de sa tête, porter aux pieds de son redoutable maître les plaintes et les reproches de ses soldats. Ils sont animés par le vizir, qui a conçu pour Mahomet une haine implacable, mais suffisamment justifiée par ce qu'il a

éprouvé de la cruauté despotique du sultan. Le caractère de ce conquérant fameux est mêlé avec art de cette espèce de grandeur fondée sur l'orgueil, et qui n'est pas incompatible avec un naturel farouche et sanguinaire, et l'habitude de verser le sang. Il est touché de la noble fermeté de sa captive Irène, qui de son côté n'est pas insensible à l'ascendant qu'elle a pris sur une âme de cette trempe. Mahomet, tout amoureux qu'il est d'Irène, ne veut l'obtenir que de son choix, et la laisse absolument maîtresse de son sort. Il ne traite pas moins généreusement le père d'Irène, Théodore, prince du sang des empereurs grecs; et la main d'Irène et l'aveu de Théodore sont le prix de cette magnanimité. Mais la révolte des janissaires, sans cesse excitée et rallumée par le vizir et le mufti, jette la rage dans le cœur de Mahomet, lui inspire une soif de sang que ne peut satisfaire la mort du vizir et des principaux rebelles, et qui s'éteint enfin dans celui d'Irène. Ce triste denoûment, nécessité par l'histoire, et dont rien n'adoucit l'horreur, est un inconvénient réel dans le sujet, et c'est probablement ce qui a empêché que cette tragédie, applaudie dans sa nouveauté, ne reparût au théâtre. La Noue d'ailleurs avait plus de talent que de goût : son style est inégal, incorrect, et la force y est mêlée d'enflure et de déclamation. Parmi un assez grand nombre de beaux vers, il y en a beaucoup de mauvais; mais en total il y a de la couleur tragique dans cet ouvrage, et je ne crois pas qu'il fût repris sans succès.

Celui d'*Iphigénie en Tauride* fut très-grand, et ne s'est point démenti. Il y a moins de création que dans le *Mahomet second;* mais le fond en est plus heureux et bien plus touchant. L'auteur a trouvé de grands secours chez les anciens et les modernes, mais il en a profité habilement; et ce qui lui fait le plus d'honneur, c'est que les beautés les plus marquées, celles qui ont fait la fortune de son drame, sont entièrement à lui. Les auteurs du nouveau *Dictionnaire historique,* dont j'ai déjà relevé d'autres erreurs du même genre, disent très-étourdiment et très-injustement que ni la Grange ni Guymond de la Touche *n'ont su tirer parti de leur sujet.* Rien n'est plus faux, et il est ridicule de confondre ainsi deux ouvrages dont l'un est si supérieur à l'autre. L'auteur d'*Iphigénie en Tauride* a le mérite rare d'avoir rempli son sujet sans la ressource triviale d'un épisode d'amour, sans s'écarter, en imitant les anciens, de la simplicité des modèles; ce qui n'était encore arrivé de nos jours qu'à l'auteur de *Mérope* et d'*Oreste.* Enfin, il a surpassé cette simplicité d'Euripide en y joignant un bien plus grand intérêt. Il est vrai que la scène de la reconnaissance est empruntée tout entière de l'opéra d'*Iphigénie* de Duché; c'est le même dialogue, et quelquefois ce sont presque les mêmes vers. Il a imité aussi de la Grange la scène où Iphigénie interroge Oreste sur le sort de la famille des Atrides, scène dont le fond est dans Euripide; mais autant celle de la Grange finit mal, autant celle de Guymond de la Touche est remarquable par la manière adroite dont il l'a terminée. Dans la Grange, Oreste, inconnu à sa sœur, avoue qu'il a tué Clytemnestre et vengé Agamemnon; et Iphigénie ne s'avise seulement pas de lui demander ce qui l'a pu porter à ce meurtre, et quel intérêt si grand il pouvait prendre à la mort d'Agamemnon : elle se contente de le charger d'imprécations, et se dispose à l'immoler comme un monstre qu'elle doit punir. Cette faute ridicule n'est point dans Euripide : chez lui l'étranger dit seulement à la prêtresse qu'Oreste a vengé son père, et a suivi l'ordre des dieux en faisant périr Clytemnestre. La Touche a mieux fait encore : il a trouvé le moyen de faire croire a Iphigénie que son frère est mort, sans que l'on puisse pour cela reprocher à Oreste d'avoir songé à la tromper. Après avoir appris la fin déplorable de ses parents, elle veut savoir aussi le sort d'Oreste depuis le meurtre de sa mère.

. . . Qu'est devenu ce fils?

ORESTE.

L'horreur du monde.

IPHIGÉNIE.

Grands dieux!

ORESTE.

Las de traîner sa misère profonde,
Il a cherché la mort... qu'il a trouvée enfin.

IPHIGÉNIE.

O déplorable sang! *implacable* destin!
Il ne reste donc plus du grand vainqueur de Troie...

ORESTE.

Que la plaintive Électre, à sa douleur en proie....

IPHIGÉNIE.

Prêtresses, conduisez ces deux infortunés
Aux lieux où *pour l'autel* ils doivent être ornés.

(*Ils sortent.*)

Je ne puis plus longtemps devant eux me contraindre.
Oreste est mort. . . . .
Il est mort! C'en est fait, tout est fini pour moi.

Oreste est, depuis le commencement de la pièce, le dernier espoir d'Iphigénie, le seul appui qu'elle invoque sans cesse dans ses malheurs; c'est donc dans sa situation un progrès vraiment dramatique, de lui faire croire qu'elle a perdu ce frère, et de la livrer au désespoir par l'idée de cette perte irréparable. Il en résulte encore un autre avantage; c'est qu'il se fera dans son sort une révolution plus frappante et plus sensible, lorsqu'au quatrième acte ce frère lui sera rendu. Et à quoi le poëte est-il redevable de ces différents avantages que n'ont point su

se procurer ceux qui ont traité avant lui le même sujet? A ces mots si naturels et si simples :

Il a cherché la mort... qu'il a trouvée enfin.

Ce langage d'Oreste est l'exacte vérité, puisque, dans les circonstances où il est, prêt à être sacrifié, il doit regarder sa mort comme infaillible. Ce n'est point là une équivoque trouvée par l'esprit; c'est une découverte du talent, qui a senti le besoin de semblables ressources dans un sujet qui n'avait point celle des incidents et de l'intrigue. C'est en l'approfondissant qu'il a fondé sur un moyen qui est de la même simplicité et de la même adresse ce beau combat de l'amitié, à peine indiqué dans Euripide, dont il n'y a nulle trace dans les autres *Iphigénies*, et qui porta le succès de la sienne à un degré d'enthousiasme dont j'ai vu peu d'exemples. En effet, à quoi tient ce combat d'Oreste et de Pylade à qui mourra l'un après l'autre? A un ressort qui est de l'invention de l'auteur. La prêtresse, touchée de pitié pour ces deux étrangers, se flatte d'abord de pouvoir en sauver un par le secours d'Isménie sa confidente, et de quelques amis fidèles qui pourront favoriser l'évasion de la victime. Un autre motif très-plausible se joint à cette juste compassion : cet étranger est un Grec, et il peut se charger d'une lettre pour Électre, qui, informée de la malheureuse destinée de sa sœur, pourra la tirer peut-être des climats barbares où elle est reléguée. Ce projet arrêté, un nouveau mouvement de sensibilité, qui ne peut que nous faire aimer davantage Iphigénie, la porte à dire à cette Isménie :

. . . . . . Écoute, et que ton amitié
Se prête encore aux soins d'une juste pitié.
Ces deux infortunés qu'un même sort rassemble,
Pourquoi les séparer? Délivrons-les ensemble.
Un sentiment secret me rend plus cher l'un d'eux;
Mais l'autre également est homme et malheureux.

Elle quitte la scène au second acte dans cette douce espérance; elle la communique même dans le troisième aux deux étrangers. Mais Isménie revient tremblante, et lui fait signe de les éloigner.

IPHIGÉNIE.
. . . . . . Ciel! que viens-tu m'apprendre?
ISMÉNIE.
Qu'à sauver les deux Grecs vous ne pouvez prétendre,
Alors qu'un seul suffit au succès de vos vœux.
Tous nos amis, tremblant pour vous, comme pour eux,
Disent que c'est se rendre inutile victime;
Que c'est peut-être en vain commettre un double crime.
Ils ajoutent encor que Thoas veut du sang,
Dût-il l'aller chercher jusque dans votre flanc;
Qu'il faut, ainsi qu'aux dieux, qui peut-être l'exigent,
Céder une victime aux terreurs qui l'affligent;
Qu'avec plus de succès vous pourrez imposer
A son zèle sanglant qu'il vous faut abuser;
Et que son cœur enfin, s'il voit un sacrifice,
Alors de vos discours verra moins l'artifice.
D'un invincible effroi tous, en un mot, surpris,
Ne veulent seconder mon père qu'à ce prix.
Aux prières en vain son zèle a joint ses larmes;
Madame, il a fallu céder à leurs alarmes.

Il y a bien quelque chose à dire à la tournure de ces vers, qui pourrait être plus précise et plus élégante; mais ces raisons sont très-bien déduites, et Iphigénie doit s'y rendre. Elle ne s'y rend qu'à regret; elle s'écrie, avant que de rappeler les deux Grecs :

. . . . Sort cruel,
Quelles sont tes rigueurs! Ah! d'où vient que le ciel
Ote presque toujours, aux cœurs qu'il a fait naître
Humains et bienfaisants, l'heureux pouvoir de l'être?
Approchez.... Je frémis.... Par mon trouble, apprenez
L'excès de vos malheurs, et me les pardonnez.
De mes faibles efforts oubliant l'impuissance,
N'ayant le cœur rempli que de votre innocence,
J'ai cru que je pouvais, douce et cruelle erreur!
De vos destins communs diminuer l'horreur.
Je vous en ai flattés, je m'en flattais moi-même :
Trop aisément le cœur se livre à ce qu'il aime.
Ma pitié m'aveuglait : ses efforts hasardeux
Ne peuvent, tout au plus, sauver qu'un de vous deux;
Et telle est la rigueur de mon sort et du vôtre,
Qu'il faut que l'un, hélas! meure pour sauver l'autre.
Vous partagez mon cœur et vous le déchirez..
(*à Oreste.*)
Mais puisqu'il faut choisir... c'est vous qui partirez.

Il y a là du naturel et de la vérité, une simplicité touchante. On voit que l'auteur n'était point étranger à cet art de tourner la maxime en sentiment, en un mot, à cet intérêt de style, partie si essentielle et si rare du talent dramatique, et qui règne en général dans cette pièce, malgré les défauts de la versification.

Ce ressort si heureusement ménagé amène cette scène si vive et si pathétique qui excita des transports et des acclamations; et sans doute ils seraient encore les mêmes, s'il se trouvait un acteur capable de la rendre comme celui qui la joua d'original. Elle fait toujours un grand plaisir; mais il fallait un talent supérieur pour bien exprimer cette fureur sombre et frénétique, cette haine de la vie, cette rage de mourir, qui est le caractère particulier que le poëte a su donner à Oreste, et qui contraste si bien avec le noble dévouement de Pylade, inspiré seulement par l'amitié. Un des plus grands mérites de cette scène, c'est qu'elle force le spectateur à suivre, sans pouvoir respirer, depuis le commencement jusqu'à la fin, une progression rapide et entraînante, un torrent d'éloquence tragique et de passion forcenée. Tous les motifs d'Oreste vont enchérissant les uns sur les autres, et les derniers sont tels, qu'il faut absolument que l'amitié cède à la fureur. Il va jusqu'à faire le serment de se déclarer un monstre souillé du sang de sa mère; et si la prêtresse persiste encore dans la funeste préférence qu'elle lui a donnée, il jure de se poignarder aux yeux de son ami.

Cette préférence, qui parle au cœur d'Iphigénie en faveur de son frère qu'elle ne connaît pas, est bien dans les convenances dramatiques, ainsi que la résolution que prennent d'abord les deux amis de ne point se faire connaître à la prêtresse, et leur obstination à y persister malgré les instances qu'elle leur fait. Elle-même n'en est ensuite que mieux fondée à dire à Pylade, lorsqu'en recevant sa lettre pour Électre, il demande quel rapport elle peut avoir avec cette princesse :

Laissez-moi mon secret : j'ai respecté le vôtre.

Ainsi, le silence qu'ils ont eu raison de garder sert aussi à éloigner la reconnaissance, qui sans cela devait avoir lieu quand Iphigénie donne sa lettre à Pylade.

Tout concourt à prouver l'étude de l'art et la connaissance du théâtre, mais, plus que tout le reste, ce que dit à la prêtresse l'ami de Pylade, lorsqu'elle paraît s'étonner que celui-ci consente à laisser mourir son ami. A peine Oreste lui donne-t-il le temps de dire un mot :

Comment!

ORESTE.

Ah! n'allez pas d'une indigne faiblesse
Soupçonner de son cœur l'héroïque noblesse :
C'en est un digne effort, s'il me laisse périr.

Ce mouvement est admirable, et d'autant plus qu'il ne s'adresse pas seulement à Iphigénie, mais en même temps au spectateur, près de qui Pylade est complétement justifié par ce cri sublime de l'amitié qui rend témoignage à l'amitié.

Les beautés vont s'accumulant dans ce troisième acte, qui, malgré des vers durs ou mal tournés, doit être regardé comme un des plus beaux qu'il y ait au théâtre. L'intérêt se soutient, après le grand effet de cette scène des deux amis, par l'attendrissement qu'inspirent leurs adieux. Iphigénie est obligée de se rendre, malgré toute sa répugnance, aux prières de cet infortuné, qui lui dit avec une douleur si profonde et si vraie :

Hélas! pour vous servir, je suis trop malheureux.
Tournez vers mon ami des regards généreux....
Ne me refusez pas, mon cœur vous en conjure.

Elle finit par lui dire :

Étranger malheureux, encor moins qu'admirable,
Embrassez votre ami que vous ne verrez plus.

ORESTE.

Adieu : retiens, ami, tes sanglots superflus.
Ne vois point mon trépas ; n'en vois que l'avantage :
L'opprobre et les malheurs étaient tout mon partage.
Adieu : conserve en toi, fidèle à l'amitié,
De ton ami mourant la plus digne moitié.
Prends soin, à ton retour, d'une sœur qui m'est chère ;
Daigne essuyer ses pleurs et lui rendre son frère.

Le rôle d'Iphigénie est en général bien conçu. Le poëte a eu raison de balancer en elle les mouvements de la pitié et de la nature par les scrupules de la religion, qui lui ont fait jusque-là un devoir d'un ministère inhumain qu'elle abhorre. Sans les sentiments religieux qu'elle montre, le rôle qu'elle joue n'aurait pas été tolérable ; mais elle n'en est que plus intéressante, lorsque, malgré son respect pour les dieux et les oracles, elle fait entendre à Thoas la voix de l'humanité combattant la superstition ; et cet état de doute et de perplexité se termine, avec la pièce, par ce vers heureux, qui en est la morale et le résultat :

La loi de la nature est donc la loi des cieux.

Cependant on a dit de ce rôle, et je crois avec raison, que l'auteur aurait dû supposer qu'Iphigénie avait été assez heureuse jusqu'à ce moment pour que le sort ne lui amenât aucune victime à sacrifier. Ses combats entre la religion et la nature n'en auraient pas moins eu lieu lorsqu'il se serait agi de remplir son cruel ministère, et en même temps elle eût épargné au spectateur l'idée, toujours odieuse dans nos mœurs, d'une femme qui trempe ses mains dans le sang : et il est vrai aussi que dans ce rôle la morale dégénère quelquefois en déclamation. La pièce a deux défauts plus grands : l'un est celui du dénoûment, qui, n'étant ni assez préparé ni assez motivé, ne satisfait le spectateur que parce qu'il est bien aise de voir Oreste sauvé, n'importe comment ; l'autre, c'est la stupide férocité de Thoas, qu'il eût fallu caractériser avec plus d'art et lier davantage à l'action. Joignez, à ces fautes, de la pesanteur et de l'âspérité dans la versification, de la monotonie dans les sentences, des fautes de langue quelquefois grossières : voilà ce qu'on peut reprocher à cette tragédie. Mais observons qu'ici, malgré les vices de la diction, l'énergie, la véhémence et la vraie chaleur animent le style, et que, si les personnages ne s'expriment pas toujours bien, ils disent ordinairement ce qu'ils doivent dire. Enfin, les beautés vraiment théâtrales que je viens de détailler sont de nature à placer cette pièce parmi les premières du second ordre, et font regretter qu'une maladie aiguë ait emporté à l'âge de quarante-trois ans, par une mort prématurée, cet écrivain, qui avait commencé tard à composer, mais qui avait montré un vrai talent, dont le tempérament robuste annonçait une plus longue vie, et dont un coup d'essai si distingué promettait d'autres productions.

Un autre imitateur des anciens, Châteaubrun, ne fut pas non plus un écrivain sans mérite : il y en a surtout dans ses *Troyennes*. A la vérité, son *Philoctète*, qui eut quelque succès en 1755, n'a

jamais été repris. Tous les connaisseurs le blâmèrent d'avoir suivi un plan si différent de celui de Sophocle : le sien est entièrement dans le goût de la galanterie moderne. Pyrrhus devient tout à coup amoureux d'une fille de Philoctète qu'il n'a fait qu'entrevoir; et nous avons déjà vu que ces passions subites sont toujours de peu d'effet : celle-ci n'en a guère d'autre que de partager l'intérêt qui doit se réunir sur Philoctète. D'ailleurs l'auteur a-t-il pu penser que ce fût la même chose pour ce malheureux prince, d'être seul, absolument seul, dans l'île de Lemnos, ou d'être avec sa fille et une suivante? De plus, est-il probable que Sophie soit venue joindre son père, et que depuis dix ans le père de Philoctète et sa famille entière l'aient abandonné? Mais le plus grand inconvénient de la pièce, c'est que l'auteur, dans son nouveau plan, a été obligé de faire d'Ulysse son principal personnage et le héros de la tragédie; et quelle différence d'intérêt entre deux personnages tels qu'Ulysse et Philoctète! C'est Ulysse qui finit par vaincre et désarmer la haine et les ressentiments de Philoctète; et, pour préparer cette révolution, il a fallu affaiblir extrêmement le rôle de ce dernier, et fortifier celui d'Ulysse; ce qui est contraire à la nature du sujet, et ne suffit pas même pour justifier le dénoûment; car si Philoctète peut être fléchi, est-ce bien par Ulysse, celui de tous les mortels qu'il doit le plus abhorrer? S'il peut résister à Pyrrhus qu'il aime, comment cède-t-il à Ulysse qu'il déteste? Comment peut-il finir la pièce par ces vers :

> Le ciel m'ouvre les yeux *sur la vertu d'Ulysse.*
> En marchant sur ses pas au rivage troyen,
> Nous suivrons *le grand homme* et le vrai citoyen?

Après tout ce qu'il en a dit dans le cours de la pièce, est-ce bien lui qui parle ici? On ne revient pas de si loin en si peu de temps, et un changement si peu naturel au cœur humain ne peut pas être amené par des discours : il faut des ressorts plus puissants.

L'intrigue de Châteaubrun roule donc principalement sur l'amour de Pyrrhus, entraîné d'un côté par Sophie, qui attend de lui qu'il ramènera Philoctète et sa fille à Scyros, et de l'autre par Ulysse, qui veut qu'on emmène Philoctète au camp des Grecs. Le caractère de ce jeune prince n'est pas même tel qu'il le fallait pour animer du moins cette intrigue déplacée. Ce n'est point, comme dans Sophocle, la franchise décidée et la fierté intrépide du fils d'Achille; c'est un jeune amoureux, faible et indécis, qui soupire auprès de sa maîtresse, et qui en rougit devant Ulysse : et c'est ainsi qu'une faute en amène une autre, et qu'un plan vicieux dégrade aussi les caractères. Rien ne prouve mieux le grand sens des anciens, quand ils ont banni l'amour des sujets qui ne le comportaient pas : nous en voyons ici un exemple sensible. Pourquoi aime-t-on dans le Pyrrhus de Sophocle la droiture et la fermeté de ce jeune prince, qui, du moment où il a été touché du désespoir et des reproches de l'infortuné qui s'est confié à lui, prend hautement sa défense contre Ulysse et contre toute la Grèce? C'est que dans l'âme d'un jeune héros on peut opposer convenablement le sentiment de la pitié, de l'honneur, de la justice aux plus grands intérêts politiques. Mais pourquoi Châteaubrun lui-même, en faisant Pyrrhus amoureux, n'a-t-il pas osé donner à cet amour un ascendant décidé sur son âme? C'est qu'il a senti qu'il n'était pas possible que le fils d'Achille oubliât ouvertement la vengeance de son père, l'intérêt de sa patrie et sa propre gloire, uniquement pour ne pas déplaire à Sophie qu'il a vue depuis un moment. Pyrrhus peut dire noblement à Ulysse : Non, je ne trahirai point un malheureux qui a mis son sort entre mes mains. Mais il ne saurait, il n'oserait dire : Je n'emmènerai point Philoctète à Troie, parce que sa fille veut que je le mène à Scyros. Le simple bon sens nous dit que cela serait trop petit. Il ne fallait donc pas donner à ce jeune héros un amour qui ne peut rien produire que de l'embarras et de la honte, et le rabaisser inutilement à ses propres yeux et à ceux d'Ulysse : et c'est ainsi que se démontre d'elle-même la connexion immédiate des principes de la raison et des convenances du théâtre.

Châteaubrun a mieux imité Euripide que Sophocle. Il n'a pas fait de ses *Troyennes* une pièce régulière; mais il y a des situations touchantes assez bien traitées; et le style, quoique avec de la faiblesse et de l'incorrection, se rapproche en plus d'un endroit du naturel heureux et attendrissant que l'on aime dans Euripide. Il aurait dû, il est vrai, ne pas l'imiter dans la duplicité d'action. Il fallait choisir entre Polyxène et Andromaque : chacune des deux pouvait fournir une tragédie. Je n'en dirai pas autant de Cassandre, qui ne fait rien dans la pièce que prophétiser, et quitte la scène au second acte pour s'en aller à Mycènes à la suite d'Agamemnon. Ce n'est qu'un rôle épisodique que le poëte aurait dû lier mieux à sa fable, et qui pourtant contribua au succès de son ouvrage par celui du morceau des prophéties, succès remarquable dans l'histoire du théâtre, parce qu'il fut la première époque de cette réputation si méritée où parvint ensuite la plus parfaite des actrices, mademoiselle Clairon. Une femme célèbre par un talent d'un autre genre, mademoiselle Gaussin, arracha des larmes dans le rôle d'Andro-

maque, surtout dans cette belle situation empruntée des *Troyennes* de Sénèque, où la mère d'Astyanax cache dans le tombeau d'Hector cet enfant dont les Grecs ont ordonné le supplice, et s'efforce de cacher en même temps ses frayeurs maternelles au regard pénétrant d'Ulysse, qui ordonne de détruire ce tombeau. On se souvient encore de l'émotion que produisait l'actrice, lorsque, après avoir obtenu avec peine, à force de larmes et de prières, que l'on respectât la tombe de son époux, elle disait à Ulysse, prêt à s'éloigner, et qui laissait une troupe de Grecs autour du tombeau :

Ces farouches soldats, les laissez-vous ici?

Ce vers est plein d'un sentiment vrai, que l'on retrouve encore dans d'autres morceaux. Le rôle de Thestor, grand prêtre des Troyens, et le dernier appui d'une famille désolée, qu'il sert et protége au péril de ses jours; ce rôle, d'une noblesse intéressante, fait honneur au poëte, qui n'en a point trouvé le modèle dans Euripide. Mais ici, comme dans son *Philoctète*, la critique lui reproche la multiplicité et la longueur des sentences, et une versification trop inégale. La situation d'Hécube qui, pendant cinq actes, ne peut qu'attendre les arrêts cruels que lui apportent successivement les vainqueurs, et répéter les mêmes plaintes et se faire les mêmes reproches sur des malheurs qu'elle avoue être l'ouvrage de sa faiblesse et de sa complaisance pour Pâris, a paru d'une monotonie inexcusable. Enfin, ce qui a nui le plus au succès de cette pièce, lorsqu'on voulut la remettre il y a quelques années, c'est que l'intérêt décroît trop sensiblement quand il passe, à la fin du quatrième acte, d'Andromaque à Polyxène. Le fils d'Hector est sauvé; Thestor a trouvé le moyen de le dérober aux Grecs, et de le faire partir pour Samos : la pièce est donc finie, et celle qui succède n'attache pas, à beaucoup près, autant que la première. Ce n'est pas, de nos jours, le seul exemple qui prouve le danger de s'écarter de cette unité précieuse dont le cœur humain a fait la première loi du théâtre.

Lemierre y fut du moins assez fidèle; et, quoique dépourvu de beaucoup d'autres avantages, sur trois pièces de lui que l'on joue encore, deux me paraissent devoir rester au théâtre, *Hypermnestre* et *Guillaume Tell*.

Lemierre, non-seulement poëte, mais métromane, fut apparemment contrarié d'abord par la fortune, au point de ne pouvoir se livrer à son goût, au moins publiquement, puisqu'il avait trente-six ans quand il donna son premier ouvrage de théâtre, en 1758; et son premier prix de poésie, remporté à l'Académie française, est de 1753. Ce fut quelques années avant cette époque que Jean-Jacques Rousseau le rencontra dans les bureaux de Dupin, fermier général; et dans ses *Confessions*, qu'il lut depuis devant lui, il ne l'appelle pas autrement que *le scribe Lemierre;* ce qui montre assez qu'alors il n'avait pas vu en lui autre chose qu'un *scribe*. Ses essais, couronnés et oubliés comme tant d'autres, quoiqu'il les ait réimprimés depuis, dans un recueil de poésies qu'on ne lit pas davantage, annonçaient déjà le caractère général de sa composition. On n'y voit presque aucun sentiment de cette harmonie, presque aucune idée de ce tour heureux de phrase et d'expression qui font de la poésie une langue à part; mais il y a de l'esprit et de la pensée, et de temps en temps des vers remarquables. On en a retenu trois de ses quatre pièces académiques; celui-ci qu'il appelait *le vers du siècle*,

Le trident de Neptune est le sceptre du monde;

et ces deux autres, dont l'idée est ingénieuse,

Croire tout découvert est une erreur profonde;
C'est prendre l'horizon pour les bornes du monde.

Son coup d'essai dramatique eut beaucoup de succès au théâtre. Il faut sans doute s'y prêter aux invraisemblances mythologiques, et même à l'impossibilité réelle de marier en un jour cinquante filles du même père à cinquante fils de son frère. Je ne crois pas que le monde entier en fournît un exemple, encore moins cinquante jeunes épouses qui s'accordent pour égorger leurs maris la première nuit de leurs noces. C'est une monstruosité, mais c'est une donnée de la Fable. Les autres Danaïdes sont hors de la scène, et Hypermnestre seule est sous les yeux du spectateur, qui passe volontiers sur ce qu'il ne voit pas. On peut pardonner au poëte cette supposition hors de la nature, sans laquelle il n'y aurait point de sujet, si le sujet d'ailleurs est tragique; et il l'est. La marche de la pièce l'est aussi : elle est claire, simple, rapide, attachante; elle offre des situations théâtrales. Les scènes d'Hypermnestre avec son père ont de la vivacité, et même quelque pathétique; et l'intérêt de son rôle rachète la faiblesse des autres. Le tableau que présente le dénoûment avait été mis plusieurs fois sur la scène, particulièrement par Métastase, et n'avait pas empêché la chute de l'*Aménophis* de Saurin. Ce coup de théâtre est d'une beauté frappante, et d'un grand effet de terreur; ce qui demande et obtient grâce pour l'espèce d'escamotage qui le termine, et d'autant plus qu'il ne paraît guère possible de s'en tirer autrement. D'un côté Hypermnestre sous le poignard de son père, et de

l'autre Lyncée à la tête des siens, palpitant de fureur et d'effroi, et ce cri déchirant, *Un moment, chers amis*, qui retentit dans le bruit des armes et dans le mouvement des soldats, forment un spectacle si terrible, qu'au moment où Hypermnestre sort de danger on n'examine pas trop comment elle en est sortie, et comment Danaüs est tué. Ce fut même ce dénoûment qui fit, dans la nouveauté, la fortune de la pièce, souvent jouée depuis ce temps, mais toujours peu suivie. A l'égard du style, il y a quelques beaux vers; le reste est écrit comment écrit ordinairement l'auteur. J'en citerai six, tournés avec une élégance et une harmonie qui ne sont pas communes chez lui. Il s'agit du mariage des princesses.

> A la cause commune esclaves immolées,
> Sur un trône étranger avec pompe exilées,
> De la paix des États si nous sommes les nœuds,
> Souvent nous payons cher cet honneur dangereux :
> Et quand le bien public sur notre hymen se fonde,
> Nous perdons le repos que nous donnons au monde.

Térée, qui suivit *Hypermnestre*, tomba entièrement, et je doute que, même dans des mains plus habiles, ce sujet eût pu se soutenir. Il n'offre que des horreurs révoltantes, et par conséquent froides. L'auteur, plus de vingt ans après, essaya de le faire revivre; il tomba encore. Une femme, à qui l'on a coupé la langue après l'avoir violée, n'est pas un spectacle à présenter à des hommes.

Idoménée, son troisième ouvrage, ne fut guère plus heureux. Il était, à la vérité, meilleur que celui de Crébillon, et ce n'est pas dire beaucoup. L'auteur s'était gardé du moins de rendre son Idoménée puérilement amoureux; mais il s'en fallait bien qu'il eût assez de ressources pour vaincre le grand inconvénient de ces sortes de sujets, la monotonie d'une situation toujours la même, et qui ne fait attendre d'autre issue que la mort nécessaire d'un prince innocent. *Idoménée*, abandonné aux premières représentations, n'a jamais été repris.

Artaxerce eut un peu plus de réussite, et n'était pas plus fait pour se soutenir sur la scène; c'était une copie du *Stilicon* et du *Xercès*. On sait que celui-ci, malgré la faveur attachée longtemps au nom de Crébillon, avait essuyé une chute complète; au contraire, le *Stilicon* de Thomas Corneille, conduit avec assez d'art, avait eu de la vogue dans un temps où l'*imbroglio* tragique était encore de mode. Il avait disparu, lorsque les chefs-d'œuvre de Racine eurent mûri le goût du public. Métastase avait répandu de grandes beautés dans son *Artaxerce*, qui est le même sujet que *Stilicon*, et qui fut très-accueilli en Italie et en Allemagne. Mais il y a une grande différence entre un opéra et une tragédie : on exige dans celle-ci une observation beaucoup plus exacte de la nature et des vraisemblances; et c'est là qu'on ne peut se prêter au caractère et à la conduite d'un Artaban qui se porte à tous les attentats de l'ambition, non pas pour lui, mais pour son fils, qui ne partage nullement cette ambition, et qui déteste ces attentats. Un pareil fond de pièce sera vicieux dans tous les temps : rien n'est plus froid que le crime qu'on ne commet pas pour soi, mais au profit d'un autre, et d'un autre qui n'en veut pas; c'est une sorte de fureur trop insensée. L'auteur avait bien prévu l'objection, car il fait dire à son Artaban, dès la première scène :

> Rarement pour un autre on ravit la couronne.

Vraiment oui; mais il y répond très-mal par les deux vers suivants :

> Mais sous le nom d'un fils, je donnerai la loi;
> Le rang sera pour lui, la puissance pour moi.

Et qui te l'a dit? Ton fils est donc un imbécile, incapable de régner par lui-même? Rien moins que cela, puisque tu comptes sur sa renommée et sur ses grandes qualités pour le faire monter au trône de Perse malgré deux fils qui succèdent à Xercès; et si tu as la puissance et les moyens de faire périr encore ces deux princes, si tu as pu te défaire du père, et si tu peux encore perdre les deux fils, qui t'empêche de régner par toi-même, puisque tu en as tant d'envie? On pourrait faire bien d'autres objections contre les absurdes projets de cet Artaban; mais c'en est assez pour faire sentir combien ce plan est loin du précepte de l'*Art poétique* :

> Inventez des ressorts qui puissent m'attacher.

Je ne dis rien des invraisemblances de détail qui se joignent à celles du fond. Quoi de plus fou, par exemple, que ce que fait Artaban dès le début de la pièce, lorsque, au lieu de jeter l'épée encore sanglante dont il vient de frapper Xercès, il la remet aux mains de son fils, qu'il rencontre au milieu de la nuit? N'est-ce pas exposer très-gratuitement au plus éminent danger ce même fils qu'il veut couronner? Toute l'intrigue dès lors est fondée sur cet embarras d'Arbace, innocent et cru coupable, qui ne peut se justifier qu'en accusant son père. Ces ressorts forcés peuvent exciter un moment la curiosité, mais ne peuvent guère soutenir la machine du drame, qui veut être plus solidement construite; et d'ailleurs, le dialogue et le style ne sont pas, à beaucoup près, dans Lemierre, ce qu'ils sont dans Métastase.

Guillaume Tell fut d'abord encore plus froidement reçu qu'*Artaxerce*; mais peut-être n'était-ce pas

tout à fait la faute de l'auteur. Il y entrait un peu de cette prévention contre les pièces républicaines, que pendant longtemps on a eu de la peine à surmonter. Ce n'était pas assez pour la vaincre que l'extrême simplicité d'une pièce sans amour et presque sans intrigue; car il n'y en a pas d'autre que la noble entreprise de Tell et de ses braves compagnons pour affranchir leur pays de la tyrannie de Gesler. C'était trop peu dans un temps où l'on voulait toujours que les femmes occupassent la première place sur la scène, comme dans les loges. L'inutile rôle de Cléofé, femme de Tell, ne remplissait pas ce vide, et c'est encore aujourd'hui la partie la plus défectueuse de la pièce. Ce rôle n'a jamais été bien conçu. Elle s'annonce comme une Porcie; elle veut arracher le secret de son mari, comme étant digne de partager ses généreux projets; et dans le reste de la pièce elle n'est rien, et ne montre que les alarmes communes d'une épouse et d'une mère. Cette nullité du rôle de Cléofé tenait au peu d'invention et de ressources que l'auteur a montré dans toutes ses pièces, même les plus passables, où jamais il n'y a qu'un seul rôle de dessiné avec quelque force. En général, tous ses cadres sont étroits et resserrés, parce que ses conceptions sont pauvres. Cependant il vint à bout par la suite de fortifier *Guillaume Tell* par une hardiesse qui me semble heureuse, et que le succès a couronnée. Il n'avait mis qu'en récit l'aventure fort extraordinaire de la pomme abattue sur la tête du jeune fils de Tell; il osa depuis la mettre en action dans ce dernier temps, et fit très-bien, puisqu'il a très-bien réussi.

Cette aventure, célèbre dans la Suisse, et consignée dans toutes les histoires d'Allemagne, a été traitée d'apocryphe par Voltaire, qui soumettait trop souvent les faits historiques à des calculs de probabilité trop souvent trompeurs. J'avoue qu'un chapeau mis dans une place au bout d'une pique, avec ordre de le saluer sous peine de la vie, et l'idée cruelle de forcer un père à signaler son adresse par le danger de son fils, sont un excès d'insolence et d'atrocité qui doit paraître extrêmement bizarre et à peine croyable depuis que les gouvernements tempérés ont prévalu dans l'Europe policée. Mais Voltaire pouvait-il oublier que la tyrannie féodale avait plus d'une fois signalé de semblables caprices, dans ces temps d'ignorance et de barbarie où le mépris de l'humanité semblait un des caractères de la puissance? et l'aventure de Guillaume Tell n'est-elle pas du quatorzième siècle? On en racontait, il est vrai, une pareille, arrivée sous les rois goths; mais il me paraît moins vraisemblable qu'on invente des faits de cette nature, qu'il ne l'est que ces faits aient eu lieu. Ils ressemblent encore plus à des fantaisies de tyrans, dans des temps barbares, qu'à des contes populaires ou à des mensonges historiques.

Quoi qu'il en soit, il n'en était que plus hasardeux de les montrer sur le théâtre, où la bizarrerie touche de si près au ridicule : la terreur a couvert l'un et l'autre et justifié la pomme de Tell, comme la pitié justifia les petits enfants d'Inès. On ne peut s'empêcher de frémir au moment où ce malheureux père se résout à cette douloureuse épreuve, et, pressant son enfant dans ses bras, et lui mettant un bandeau sur les yeux, s'efforce de lui faire bien comprendre que son salut dépend de son immobilité; quand il l'attache à un arbre et qu'adressant sa prière au ciel il lance à genoux la flèche fatale.... Et la joie, les transports de la mère, quand elle rentre sur la scène au bruit des cris de *vive Tell!* qui lui annoncent que son fils est sauvé; quand elle se précipite vers lui, et serre tour à tour contre son sein, et son fils, et son époux! C'est une pantomime sans doute, mais elle est dramatique; elle tient immédiatement au sujet, et l'attendrissement s'y mêle avec la terreur. Ajoutez à ce mérite celui de l'exécution, ici d'autant plus remarquable qu'il est plus rare dans l'auteur. Le père ne dit que ce qu'il doit dire, et la diction est naturelle et vraie : le poëte a su parler au cœur, et n'offense pas l'oreille. Il y a plus : dans cette pièce, où la dureté des noms du pays a dû augmenter celle qui est ordinaire à l'auteur, la versification est généralement meilleure que dans ses autres tragédies : ce n'est pas qu'il n'y ait encore bien des vers étranges et durs; mais souvent aussi vous trouvez de la précision et du nerf, sans que la langue ou l'oreille soit blessée. Le rôle de Tell a des beautés de pensée, d'expression, de dialogue. On en a retenu des vers où la grandeur d'âme parle avec simplicité, et où la simplicité n'est pas sans énergie :

> Que la Suisse soit libre, et que nos noms périssent.
> . . . .
> Jurons d'être vainqueurs : nous tiendrons le serment.
> . . . .
> Et lorsqu'à cet excès l'esclavage est monté,
> L'esclavage, crois-moi, touche à la liberté.

Ces derniers vers sont d'une vérité éternelle, qui rarement est une leçon pour les tyrans, mais d'ordinaire une prophétie.

Cet ouvrage est, à mon gré, avec *Hypermnestre*, ce que Lemierre a fait de meilleur; et quoique le rapport du sujet avec les premières idées de la révolution ait pu favoriser la reprise de *Guillaume Tell*, je suis persuadé qu'il aurait eu du succès en quelque temps que ce fût, grâce à cette scène ajoutée à son quatrième acte, et qui le rend si théâtral *.

* Nous remarquerons ici un défaut assez rare dans M. de la Harpe, l'exagération de l'éloge. Qu'on essaye de lire le

Ce fut en effet un changement beaucoup moins considérable qui, en 1780, fit aller aux nues sa *Veuve du Malabar*, tombée à peu près dix ans auparavant. C'est, si l'on en excepte le magnifique spectacle du dénoûment, une très-mauvaise pièce, de tout point; c'est une déclamation dialoguée, une suite de lieux communs, sans action, sans ressorts tragiques, une situation purement passive et toujours la même, une reconnaissance aussi froide que brusque, qui ne produit rien, si ce n'est de donner à la veuve un frère qui gémit inutilement avec elle pendant cinq actes. Cette veuve est fort peu intéressante; elle est sans passion et résignée à mourir, car on ne saurait donner le nom de passion à un tranquille souvenir d'amour pour un officier français depuis longtemps perdu pour elle, et qu'elle n'a nulle espérance de revoir. L'amour de cet officier est de la même espèce, et ne produit pas plus d'intérêt : à peine en parle-t-il; il ne sait pas même si celle qu'il a aimée autrefois est encore au monde, comme elle ignore de son côté s'il existe; et, pendant cinq actes, Montalban n'est occupé d'autre chose que de faire au grand bramine de très-inutiles sermons d'humanité. Ce plan est contre tous les principes : on sent bien que le dessein de l'auteur a été de rendre la surprise plus forte et plus frappante, quand Montalban, à la fin de la pièce, retrouve une maîtresse dans la victime inconnue qu'il ne vient délivrer que par un sentiment de générosité. Mais cette fausse idée de l'auteur est ce qui nuit le plus à son ouvrage, et ce qui le refroidit d'un bout à l'autre. Il fallait bien se garder de sacrifier cinq actes pour ajouter un effet de surprise à un dénoûment qu'un grand péril et un grand spectacle rendaient assez intéressant par lui-même. Il est constant que pour animer la pièce et la rendre tragique, il fallait que l'amour réciproque de la veuve et de Montalban, comme celui de Tancrède et d'Aménaïde, fût le principal objet qui nous occupât; qu'il tînt une grande place dans les deux premiers actes, puisqu'il est le seul mobile de l'intérêt; que les deux amants se reconnussent au troisième, et qu'alors le danger augmentât encore par des incidents que l'art enseigne à ménager. C'est alors que la tragédie aurait été digne de la catastrophe; mais, telle qu'elle est, il faut que l'attente du tableau qu'offre la dernière scène rende le spectateur bien patient, pour supporter l'ennui d'une mauvaise déclamation en mauvais vers. Il peut être plus beau en morale d'arracher des flammes une femme inconnue que d'en sauver sa maîtresse, mais l'un est beaucoup plus dramatique que l'autre; et, au théâtre, ce qui est passionné vaut beaucoup mieux que ce qui n'est que moral.

Guillaume Tell de Lemierre, et l'on verra dès les premières scènes combien l'ouvrage est au-dessous d'un si beau sujet.

Maintenant qui est-ce qui a pu procurer à cette pièce des destinées si différentes, à dix ans de distance? Un simple changement de décoration. Dans la nouveauté, le bûcher où devait se jeter la veuve était représenté par une espèce de petit trou d'où sortaient quelques petites flammes; et Lanassa, déclamant sur le bord de ce trou avant de s'y précipiter, était dans une attitude qui disposait le spectateur à rire d'autant plus volontiers, que la pièce ne l'avait pas fort amusé jusque-là. Montalban sortait avec les siens par un autre trou, et venait par derrière tirer Lanassa de celui où elle allait tomber : cette complication de trous était encore un autre ridicule. A la reprise, on sentit du moins qu'il fallait effrayer les yeux pour émouvoir l'imagination : et un vaste bûcher, très-exhaussé et très-enflammé, la veuve y montant au milieu des feux, et un bel acteur l'enlevant, avec des bras d'Hercule, du milieu des flammes qui allaient la dévorer; tout cet appareil parut admirable, et l'était. Tout Paris voulut voir ce merveilleux enlèvement; c'était un genre de beauté à la portée de tout le monde, et la pièce eut trente représentations. La fortune du bûcher, et celle de la pomme de Tell, celle du poignard levé sur Hypermnestre, rappellent et justifient ce mot connu, que les tragédies de Lemierre *étaient faites à peindre;* mais si ce mérite est l'unique mérite de la *Veuve du Malabar*, et le principal des deux autres, dans celles-ci du moins on doit convenir qu'il n'est pas seul.

Barnevelt vaut mieux à la lecture que la *Veuve* : il y a des beautés. La scène entre le grand pensionnaire et son fils, imitée de l'*Édouard* de Gresset, dans lequel l'ami de Worcester, Arondel, exhorte son ami, prisonnier et innocent, à se dérober par une mort volontaire à un supplice injuste, est plus forte de situation et inférieure dans le style; mais elle finit par un vers sublime :

Caton se la donna (*la mort*) : Socrate l'attendit *.

Du reste, la pièce est froide, d'une égale sécheresse dans les sentiments et dans les vers, toute en discussions politiques, mal conduite et mal dénouée. Le rôle de l'épouse de Barnevelt est postiche, et ne sert qu'à recevoir des confidences déplacées : c'est un drame mort-né qu'un beau vers ne saurait faire revivre.

* L'histoire de Socrate a fourni encore un beau vers au poëte dans la même scène. Le fils de Barnevelt lui dit :

Vous mourez innocent! Quel sort plus déplorable!

BARNEVELT.

Aimerais-tu donc mieux me voir mourir coupable?

On trouve le même mot dans l'*Apologie de Socrate* par Xénophon.

Lemierre avait fait, dans sa vieillesse, deux autres tragédies, *Céramis* et *Virginie*. L'une eut trois ou quatre représentations, et n'a jamais été imprimée; l'autre n'a été ni imprimée, ni représentée.

Nous avons vu d'ailleurs, à l'article des poëmes didactiques, que celui de la *Peinture* avait du mérite, et il est juste de réunir tous les titres de l'auteur pour apprécier son talent.

SECTION IV. — Saurin et de Belloy.

On joue encore quelquefois deux tragédies de Saurin : *Spartacus* et *Blanche et Guiscard*. Le rôle de Spartacus et celui d'Émilie fournissent quelques scènes qui ont de la noblesse; mais au total l'auteur a suivi, dans la conception de cette pièce, le caractère de son esprit, naturellement philosophique, plutôt que les convenances du théâtre et les documents de l'histoire, qui pourtant se trouvaient d'accord pour lui donner l'idée d'un personnage principal qui eût été bien plus tragique que le sien. Il avait un autre objet dont il rend compte dans sa préface.

« Je voulais tracer le portrait d'un grand homme tel que j'en conçois l' idée; d'un homme qui joignît aux qualités brillantes des héros la justice et l'humanité; d'un homme, en un mot, qui fût grand pour le bien des hommes, et non pour leur malheur. »

Ce projet est beau; mais je ne crois pas que le sujet de *Spartacus* fût propre à le remplir. Quand on se forme ainsi un modèle idéal, il faut chercher dans l'histoire un personnage qui puisse s'y prêter, et de plus il faut que tout soit adapté à l'effet théâtral. Ici rien de tout cela : l'auteur a fait de Spartacus un héros philosophe, un homme qui n'a d'autre passion que l'amour de l'humanité, d'autre ambition que celle d'affranchir les peuples de la tyrannie des Romains : tout son rôle est une suite de maximes de philanthropie et d'exemples de vertu. Ce plan, très-louable en morale, a de bien grands inconvénients dans la théorie dramatique. D'abord c'est trop heurter les opinions reçues et fondées, quand il s'agit d'un homme aussi connu que Spartacus. Il eut certainement une âme fort au-dessus de son état et de son éducation. La bravoure et la prudence n'étaient pas ses seules qualités. Il était capable de sentiments humains, et il en donna quelquefois des preuves en arrêtant les excès où se portaient ses soldats. Mais, en général, son caractère et sa conduite étaient conformes à sa fortune et aux circonstances où il se trouvait. A la tête d'une troupe d'esclaves fugitifs que sa première condition avait faits ses égaux, et dont ses talents l'avaient fait le chef, il ne subsista pendant plusieurs années, et ne pouvait en effet subsister que de rapines et de brigandages. Il mit à feu et à sang toute la partie méridionale de l'Italie, et longtemps encore après lui l'on se souvenait des ravages qu'il y avait faits. Une haine furieuse pour les Romains était et devait être son premier sentiment. L'esclave échappé des fers doit détester ses maîtres qu'il combat, et le désespoir qui lutte contre la puissance n'a d'autre loi que la nécessité. Aussi commit-il des cruautés atroces, inspirées non-seulement par la vengeance, mais par le besoin d'exalter le courage de ses troupes en leur ôtant tout espoir de pardon si elles étaient vaincues. Avant de livrer la dernière bataille où il fut entièrement défait, il fit massacrer de sang-froid trois mille prisonniers romains; et une autre fois il en fit combattre trois cents aux funérailles d'un des commandants de son armée, pour apprendre à ses anciens maîtres, par cette représaille humiliante, que leur sang n'était pas plus sacré que celui des gladiateurs, qu'ils faisaient couler dans le cirque. Ce n'est certainement pas d'un tel homme que l'on devait faire l'apôtre de l'humanité : le théâtre devait, sous peine de blesser la vraisemblance autant que la vérité, le représenter tel qu'il est dans l'histoire, parce qu'il y est tel que naturellement il devait être. Ce n'est pas avec de la morale qu'un esclave de Thrace, un gladiateur, peut parvenir à rassembler jusqu'à cent vingt mille hommes, mettre en fuite les légions romaines, battre des consuls, et faire trembler l'Italie; c'est avec l'énergie féroce, avec l'enthousiasme de liberté et de vengeance nécessaire pour animer des esclaves et les transformer en guerriers. Cette énergie d'une âme exaspérée par le malheur et l'affront, qui se relève après avoir plié sous le joug, et qui se nourrit de l'orgueil de ses succès et du souvenir de ses injures, devait être le caractère de Spartacus, et heureusement encore ce caractère était fort théâtral. Mais reconnaît-on Spartacus lorsqu'on l'entend dire dès la première scène :

Mon bras qui sait combattre, et que l'honneur anime,
Ne sait point égorger des vaincus, de *sang-froid*.

C'est pourtant ce qu'il avait fait.

Si la guerre autorise un si terrible droit,
Contre lui, dans mon cœur, l'humanité réclame :
J'en respecte la voix. Dieux, *proscrivez la trame*
Du féroce mortel, de l'indigne guerrier
Qui souille la victoire et flétrit son laurier.
Faut-il donc aggraver les malheurs de la terre,
Et n'est-ce pas un mal assez grand que la guerre?

Ce langage pourrait être celui de Caton : est-ce celui d'un chef de brigands, dévastateur de l'Italie? Il ne lui convient pas plus de moraliser de ce ton que de parler d'amour, comme il fait un moment après :

Je ne puis écarter une image trop chère.

Jusque dans les combats l'amour vient me chercher :
Il pèse sur le trait que je veux arracher.

Ces figures forcées, ces images doucereuses, sont du style de l'*Adone,* et non pas d'une tragédie. Elles forment une disparate d'autant plus choquante, que, dans le reste de la pièce, l'amour de Spartacus, comme celui d'Émilie, est purement héroïque, et ne se montre que pour être sacrifié presque sans combat. Un amour de cette espèce est toujours froid, il est vrai, et ne produit qu'une admiration tranquille; mais du moins il n'est pas au-dessous de la tragédie, et il a fourni à l'auteur de grands sentiments qui rappellent la manière de Corneille. Spartacus peut renvoyer à Rome cette Émilie, la fille du consul et sa prisonnière; il peut, quoiqu'il en soit amoureux, refuser sa main, qu'on lui offre pour obtenir de lui une paix qu'il est déterminé à refuser : ce sacrifice peut convenir à son caractère et à ses desseins, quoiqu'il valût mieux ne pas lui donner un amour inutile. Mais sa grandeur n'est-elle pas hors de mesure lorsqu'il annonce à tout moment le dessein de rendre la liberté à tous les peuples que Rome avait soumis? Peut-il s'en flatter avec quelque vraisemblance? Quoique l'auteur ait infiniment exagéré ses succès en Italie, cependant Spartacus ne pouvait pas ignorer que Rome avait dans d'autres contrées des armées puissantes et victorieuses; qu'elle avait Lucullus, Pompée, César. Spartacus eût-il été maître de Rome, il était bien loin d'être à son but : Marius et Cinna furent un moment les maîtres de la capitale, et ne le furent pas de l'empire. Il est bien certain que l'on prête ici à Spartacus une ambition et des espérances qu'il n'eut jamais. Il ne songeait, même après ses victoires, qu'à se rapprocher de la mer pour sortir d'Italie, où il avait peu de places fortes; gagner la Sicile, y ramasser les débris de la guerre des esclaves, et en grossir son armée. Je sais qu'il est permis, dans une tragédie, d'agrandir jusqu'à un certain point son héros, et de lui prêter des vues au-dessus de ses moyens : ce qu'il peut y avoir d'improbable blesse plutôt les gens instruits qu'il ne nuit à l'effet de la pièce. Aussi n'en ferais-je pas un sujet de reproche, si cet effet même n'eût pas été beaucoup plus grand en se rapprochant de la vérité. Que Spartacus eût dit : Je sais que tôt ou tard je serai accablé du poids de la puissance romaine; mais du moins j'aurai combattu pour la liberté jusqu'au dernier soupir; j'aurai fait couler le sang de nos tyrans en expiation de celui qu'ils ont versé; j'aurai, comme Annibal, porté l'épouvante jusqu'aux murs de la capitale; et, s'il est donné à un autre de renverser ce colosse, je serai du moins compté parmi ceux qui l'ont frappé, parmi ceux qui ont péri avec le titre glorieux de vengeurs du monde; je crois que ces sentiments, soutenus d'une implacable haine contre les Romains, auraient pu former un rôle plus passionné, et par conséquent plus tragique, que la confiance trop présomptueuse et trop illusoire que montre Spartacus, qui d'un bout de la pièce à l'autre s'exprime toujours comme si les destinées de Rome et du monde étaient absolument dans ses mains. Mais il faut avouer aussi que la conception, et surtout l'exécution d'un pareil rôle, étaient trop au-dessus de Saurin, qui avait l'imagination fort peu tragique.

Mais ce qui est beaucoup moins excusable, c'est le rôle abject que l'on fait jouer à Crassus, et qui n'est pas moins contraire aux faits historiques qu'aux mœurs romaines, si généralement connues. D'abord, pour ce qui regarde les faits l'auteur s'est permis de les contredire formellement. Si Spartacus avait eu des succès contre des généraux sans expérience et des troupes mal conduites, il n'eut pas le moindre avantage sur Crassus, qui ne manquait ni de fermeté ni de talents militaires, qui commença par ramener les légions à l'ancienne discipline, enfin qui, dans une seule campagne, défit entièrement Spartacus, et fit un carnage horrible de cette armée aguerrie par trois ans de victoires, dont le général se fit tuer après avoir combattu en désespéré. Passons que, pour relever son héros, l'auteur suppose que, dans la bataille qui se donne entre le troisième et le quatrième acte, Crassus est battu de manière qu'après avoir perdu l'élite de ses troupes, il est enfermé avec ce qui lui reste par celles de l'ennemi; passons même que, dans la seconde bataille, où le consul est vainqueur, il ne le fasse triompher que par la trahison de Noricus, chef d'un corps de Gaulois, qui abandonne Spartacus, et se joint aux Romains avec les troupes qu'il commande. Mais comment supporter Crassus demandant la paix à Spartacus? Les Romains, qui ne l'avaient pas demandée à un Annibal, la demandent à un chef de brigands! C'est aussi contredire trop ouvertement les notions historiques les plus respectées. Sans doute les Romains avaient trop de sens pour faire une loi de l'État de ce qui ne peut être qu'un principe de gouvernement : ils ne mirent pas dans leurs lois des Douze Tables que la république ne traitait jamais avec ses ennemis tant qu'ils étaient sur son territoire; ils savaient trop bien qu'on ne fait point de loi contre la fortune de la guerre, et se contentaient d'y opposer la sagesse et le courage qui tôt ou tard peuvent la fixer, et non pas une jactance folle qui croit en tout temps la maîtriser. C'était donc chez eux un

système de politique, et non pas de législation, de ne traiter de la paix que lorsqu'ils étaient victorieux; mais ils ne s'en écartèrent jamais, et ce fut une des causes de leur grandeur. D'après ces faits si connus, comment se prêter à la démarche de Crassus? Comment croire possible qu'un consul vienne en personne proposer la paix, au nom des Romains, à leur esclave, à un gladiateur? Et à quelles conditions!

Vos soldats, Spartacus, seront faits citoyens;
Rome *à leur subsistance* assignera des biens.
On fera chevalier le chef qui vous seconde;
Avec nous, au sénat, vous régirez le monde.

Spartacus au rang des sénateurs romains! et c'est un consul qui prend sur lui de le promettre! Quiconque a lu l'histoire romaine s'écriera : Cela est impossible. Et la tragédie, qui doit être la peinture des mœurs, ne peut dans aucun cas les violer à ce point. Non-seulement Racine et Voltaire, nos modèles les plus parfaits, ne se sont jamais permis rien de semblable; mais Corneille, qui commet toutes sortes de fautes, n'en a pas une de ce genre; et l'on peut affirmer que jamais un bon poëte tragique ne se croira dispensé de cette partie de l'art, si importante, qui consiste dans l'observation des mœurs.

Elles ne sont pas moins blessées dans plusieurs autres parties de cette même pièce, qui semble faite principalement dans l'intention de rendre les Romains odieux et vils. L'auteur suppose, au premier acte, qu'ils ont menacé la mère de Spartacus, tombée entre leurs mains, de l'envoyer au supplice, si elle n'engageait pas son fils à mettre bas les armes. Il n'y a point d'exemple, dans l'histoire romaine, d'une action à la fois si basse et si atroce. Jamais ce peuple, même dans sa corruption, n'a menacé les jours d'une femme innocente pour désarmer un ennemi. On n'en trouve d'exemples que chez les nations barbares, et encore rarement; mais jamais la fierté romaine ne s'est dégradée à ce point. L'auteur a oublié qu'à l'époque de Spartacus cette fierté nationale ne s'était pas démentie un moment, malgré les divisions domestiques; il a oublié le mépris profond et invincible que les Romains avaient pour leurs esclaves et leurs gladiateurs, lorsqu'il a supposé que le fils d'un consul, de Crassus, l'un des trois premiers hommes de la république, avait pu, de l'aveu de son père, passer dans le camp de Spartacus pour le disposer à la paix : cette démarche blesse également la vraisemblance et la bienséance.

C'est sans doute pour autoriser, autant qu'il le pouvait, l'amour un peu extraordinaire de la fille de Crassus pour un gladiateur, qu'il a supposé aussi que Spartacus était fils d'Arioviste, roi des Suèves, et qu'Émilie, lorsqu'elle en devint amoureuse, ne savait pas encore qui elle était, le mariage de sa mère avec Crassus n'étant pas déclaré. Toutes ces hypothèses étaient nécessaires dans le plan de l'auteur, qui voulait que Spartacus eût reçu une éducation distinguée, qu'il eût été formé par une héroïne, par cette Ermengarde qui se donne la mort pour laisser à son fils la liberté de continuer la guerre. Il lui en a coûté un anachronisme difficile à excuser dans un sujet tiré d'une histoire qui nous est aussi familière que celle de Rome. Il est obligé de supposer que les Romains ont fait une irruption en Germanie, dans les États d'Arioviste; et l'on sait que César ne combattit ce prince que quinze ans après la guerre de Spartacus, et que jusqu'à César les armes romaines n'avaient point approché des bords du Rhin. Mais le plus grand tort, c'est d'avoir ainsi défiguré l'histoire dans les faits et dans les caractères pour n'en tirer qu'une intrigue froide et vicieuse, ou l'on a tout sacrifié à cet héroïsme d'humanité imaginé pour agrandir Spartacus. Je crois avoir assez prouvé qu'il eût mieux valu lui laisser l'énergie qu'il avait, que de lui prêter une grandeur qu'il ne pouvait pas avoir.

La conduite de la pièce, dirigée vers le même but, a l'inconvénient de ne point former un seul nœud qui attache le spectateur, et de ne présenter que des incidents isolés, successifs, indépendants les uns des autres. Au premier acte, Spartacus apprend en même temps que sa mère s'est tuée, et que la fille du consul est en son pouvoir. Les soldats demandent sa mort, et il est tout simple que leur général défende sa maîtresse. Mais l'auteur voulait mettre dans la bouche de Spartacus les principes d'humanité opposés à la rigueur des représailles; et cette lutte du général contre ses soldats occupe une partie du troisième acte, et montre l'ascendant de Spartacus, qui l'emporte sur leur ressentiment. Dans ce même acte, la liberté qu'il rend à Émilie montre le pouvoir qu'il a sur lui-même, et il en donne une autre preuve, au quatrième, lorsqu'en présence de ses troupes il demande pardon à Noricus de quelques paroles outrageantes qu'il lui avait dites dans le combat, au moment où il le voyait entraîné par les siens qui fuyaient. C'est précisément le trait de notre Henri IV, qui demanda excuse d'une vivacité du même genre à un capitaine suisse avant la bataille d'Ivry. Tous ces incidents forment plutôt une suite d'épisodes que le développement d'une action; mais ils présentent le héros dans un jour avantageux et dans des scènes qui font admirer son caractère. Cette admiration est ce qui soutient la pièce, au défaut d'une intrigue attachante, au défaut de la terreur

et de la pitié, dont le sujet, il faut l'avouer, n'était guère susceptible.

On sait que Voltaire trouvait dans cet ouvrage des traits dignes de Corneille, et il y en a; par exemple, ces vers, tirés du récit d'Émilie, lorsqu'elle raconte le combat de Spartacus dans le cirque :

Tout le peuple à grands cris applaudit sa victoire :
Cet homme alors s'avance, indigné de sa gloire.
Peuple romain, dit-il, vous, consuls et sénat,
Qui me voyez frémir de ce honteux combat,
C'est une gloire à vous bien grande, bien insigne,
Que d'exposer ainsi sur une arène indigne
Le fils d'Arioviste à vos gladiateurs!
Étouffez dans mon sang ma honte et mes fureurs,
Votre opprobre et le mien, ou *j'atteste le Tibre*,
Que, si Spartacus vit, et se voit jamais libre,
Des flots de sang romain pourront seuls effacer
La tache *de celui* que je viens de verser.

Il n'est pas trop vraisemblable qu'un gladiateur ait ainsi menacé tout le peuple romain en sa présence, ni qu'il ait *attesté le Tibre* comme aurait pu faire un Romain, au lieu d'attester la vengeance et les dieux de la Germanie, ni que les Romains aient fait descendre le fils d'un roi dans l'arène avec les gladiateurs. Malgré toutes ces fautes, ce récit, emprunté du roman de Cléopâtre, ou le même fait est raconté sous d'autres noms, a de la noblesse et de l'effet; il annonce et justifie le caractère et la conduite de Spartacus. Il n'y a point d'expression plus belle que celle-ci, *indigné de sa gloire*. On a tant parlé d'alliances de mots, on en a tant abusé! En voilà une bien heureusement trouvée. Ce n'est pas une recherche forcée; c'est la plus grande force de sens et d'idée; c'est resserrer en deux mots ce qui pourrait fournir dix ou douze beaux vers; c'est vraiment du sublime de pensée et d'expression.

Il n'y a point de ces grands traits dans *Blanche;* mais le sujet est plus intéressant, et le fond de cette pièce pourrait lui assurer un succès durable, si les derniers actes répondaient aux trois premiers. Elle est imitée d'une tragédie anglaise, dont l'auteur avait pris son sujet dans un épisode du roman de Gil-Blas, qui a pour titre *le Mariage par vengeance*. Une femme qui s'est mariée à un homme qu'elle n'aime pas, parce qu'elle s'est crue trahie par celui qu'elle aimait, et qui reconnaît la fidélité de son amant à l'instant même où elle vient de se donner à un autre, est sans doute dans une situation théâtrale; mais la difficulté et le talent consistaient à en tirer parti, à trouver des moyens d'attacher encore le spectateur quand le nœud principal semble tranché par le mariage de l'héroïne de la pièce, et c'est ce que l'auteur n'a pas su faire. Nous en avons vu plusieurs échouer au même écueil : celui d'*Alzire* est le seul qui ait su se tirer d'un pas si dangereux, grâces à la nature de son sujet, dont un grand talent lui découvrit toutes les ressources. Jamais Zamore n'est plus intéressant qu'après ce fatal hymen où son oppresseur et celui de l'Amérique lui a ravi son amante. Au contraire, dans *Blanche,* Guiscard, qui a montré jusque-là un caractère noble et intéressant, devient un tyran odieux et inexcusable par la conduite qu'il tient avec le connétable Osmont, dont il n'a pas le moindre sujet de se plaindre. Ce connétable vient d'épouser Blanche, de son propre consentement et de celui de son père : il s'est montré sujet fidèle en se soumettant au nouveau monarque; et Guiscard commence par le faire arrêter, et veut faire casser d'autorité le mariage le plus légitime, reconnu pour tel par Blanche elle-même, qui, loin d'élever aucune réclamation contre les nœuds qu'elle vient de former, condamne ouvertement les prétentions injustes et tyranniques de Guiscard. On sent que dans une pareille position il n'y a rien à espérer pour Blanche, et que Guiscard détruit entièrement tout l'intérêt qu'on pouvait prendre à lui. On excuse la violence dans le malheur et l'oppression; on la hait quand elle est jointe au pouvoir. La démarche de Guiscard, qui vient au milieu de la nuit pour enlever une femme mariée, est contraire aux mœurs et aux bienséances, et la pièce finit par deux meurtres sans effet. Osmont, qui est tué en se battant contre le roi, est un de ces personnages dont la mort est indifférente, parce qu'ils n'ont excité aucun sentiment d'amour ni de haine dans l'âme du spectateur; et ce sont ceux-là qu'il ne faut jamais tuer. En tombant, il perce de son épée Blanche, qu'il croit coupable, parce qu'il l'a trouvée seule, la nuit, avec son amant; et ces assassinats subits, commis sans passion, ne sont guère moins froids. Mais la pitié que Blanche inspire pendant les premiers actes, et les sentiments vertueux qu'elle montre dans les derniers, répandent sur son rôle un intérêt qui a soutenu l'ouvrage, quoique l'effet général, ainsi que celui de Spartacus, en soit fort médiocre.

Le style de Saurin est d'un homme qui a commencé tard à faire des vers, et qui n'était pas favorablement organisé pour la poésie. En général, il pense juste; mais son expression est gênée dans le vers; il manque trop souvent de nombre et d'élégance : mais, comme il a des traits de force dans *Spartacus,* il en a de sentiment dans *Blanche*. Elle s'écrie, lorsqu'elle croit son amant infidèle :

Guiscard est donc semblable au reste des mortels!

On a retenu quelques autres vers du même rôle :

Qu'une nuit paraît longue à la douleur qui veille!
. . . .
Longtemps on aime encore en rougissant d'aimer.

. . . .
La loi permet souvent ce que défend l'honneur.

On en pourrait citer d'autres qui, sans être aussi remarquables, sont bien pensés et bien sentis; mais il y a loin de quelques vers au talent d'écrire.

Pour achever ce que j'avais à dire sur la tragédie dans ce siècle, il me reste à parler d'un homme dont la réputation, de son vivant même, était déjà tombée fort au-dessous de ses succès, parce qu'il les dut en partie à des circonstances; et qui, connaissant le théâtre, n'a pourtant pas laissé une seule bonne pièce, une seule dont les connaisseurs soient satisfaits, parce qu'en effet il avait beaucoup plus d'esprit que de talent. De Belloy fut de bonne heure passionné pour le théâtre; mais divers obstacles l'empêchèrent d'abord de s'y livrer autant qu'il l'aurait voulu. Il avait trente ans lorsqu'il vint à Paris faire jouer *Titus :* séduit par la réputation qu'avait dans l'Europe l'opéra de Métastase, il ne vit pas la différence d'une tragédie française à un opéra italien. Il oublia qu'en faveur de quelques morceaux éloquents et pathétiques, on avait pardonné à *la Clémence de Titus* de n'être qu'une copie faible et compliquée de *Cinna* et d'*Andromaque ;* qu'on trouvait bon qu'un étranger fît un opéra de deux de nos chefs-d'œuvre; mais que le rapporter sur notre scène, c'était nous donner la copie d'une copie, et à quel point encore cette copie était défigurée! Si le projet de l'auteur était mal conçu, le plan de son ouvrage ne valait pas mieux : il y en a peu de plus mauvais. Son moindre défaut était d'être emprunté visiblement de tout ce que nous connaissions. Vitellie était à la fois Hermione et Émilie; Sextus était à la fois le Cinna de Corneille, le Titus de Voltaire dans *Brutus*, l'Oreste de Racine : le tout ensemble était une réminiscence presque continuelle, non-seulement dans le sujet, mais dans les détails. Il y a des scènes entières où le dialogue et les vers ne sont qu'un plagiat qui n'est pas même déguisé. Ce qui appartenait à l'auteur, c'était le rôle de l'empereur Titus, dont la bonté n'était qu'une douceur molle et presque imbécile, qui ne faisait entendre, au milieu des assassins dont il était entouré, que des sentences triviales ou exagérées sur la clémence des rois, et d'emphatiques apostrophes à l'humanité. Les trahisons atroces de tout ce qu'il a de plus cher ne lui arrachent pas même un de ces mouvements d'indignation inséparables de la bonté trompée. La pièce fit rire depuis le commencement jusqu'à la fin. De Belloy, dans une longue préface adressée à Voltaire, se plaint d'une cabale horrible; mais il n'y a point d'exemple que le premier ouvrage d'un auteur n'en ait jamais éprouvé : il n'y a qu'à lire la pièce pour voir qu'elle ne pouvait pas être autrement accueillie.

Quand je dis que les personnages ressemblaient à ceux qui nous étaient le plus connus, cela veut dire qu'en les mettant dans les mêmes situations, il en avait ôté toutes les convenances qui en établissaient l'intérêt. Ainsi Vitellie veut, comme Hermione, faire périr Titus, parce qu'il n'a point répondu à son amour; mais cet amour, elle ne le lui a point montré : jamais Titus ne lui a rien promis; jamais il ne lui a été engagé, comme Pyrrhus à Hermione; jamais elle n'en a reçu l'affront public et sanglant de se voir abandonnée pour une rivale, et de voir rompre des engagements solennels. Sextus conspire contre un prince son bienfaiteur, comme Cinna; mais il a des liaisons bien plus étroites et plus sacrées avec Titus : il est son ami le plus tendre. Il n'a point pour excuse, comme Cinna, le motif, toujours noble, de venger la liberté romaine sur un tyran qui ne doit son pouvoir qu'aux meurtres et aux proscriptions. Il veut égorger de sa main un prince adoré de tout l'empire, et dont il est aimé comme d'un frère; il le veut, par le même motif que Cinna, pour obtenir la main d'une femme qu'il aime; mais Cinna est aimé d'Émilie, et Vitellie n'aime point Sextus, ne le lui dit point; et Sextus ne le lui demande même pas, il ne veut que l'épouser. On voit combien une semblable conspiration devait paraître absurde et odieuse. Les incidents qu'elle amène ne valent pas mieux que les moyens. La conspiration est partagée entre Sextus, qui a des remords, et Lentulus, scélérat qui n'en a point. L'un doit avoir pour récompense Vitellie, et l'autre doit avoir l'empire; et les deux conjurés se haïssent et se méprisent. Les alternatives de fureur et de repentir qui agitent l'âme de Sextus tiennent aux artifices de ce Lentulus, qui lui fait croire que l'empereur veut épouser Vitellie. Enfin, comme si ce n'était pas assez de copier maladroitement Corneille, Racine et Voltaire, l'auteur a pris du Barnevelt anglais la scène où l'empereur embrasse Sextus au moment où celui-ci levait le poignard pour le frapper, avec cette différence que Sextus, en tombant aux genoux de l'empereur, jette son poignard, et s'écrie :

Vous, seigneur, embrasser votre infâme assassin!

Il n'y a de bon dans cet ouvrage que la scène traduite de Métastase, où Titus veut savoir de son ami qui a pu le porter à cet affreux complot, et où Sextus, pour ne pas perdre Vitellie, refuse ce secret aux plus pressantes instances de l'amitié. Cette situation dramatique aurait pu soutenir la pièce, s'il eût été possible jusque-là de se prêter à cette conspiration

si révoltante de deux personnages aussi froids et aussi mal caractérisés que Sextus et Vitellie. C'est dans cette scène que se trouvent ces quatre vers fameux de Métastase, très-bien traduits par de Belloy, et qui furent très-applaudis, malgré le mécontentement qui avait éclaté jusque-là; ce qui prouve, quoique l'auteur en ait dit, que la pièce avait été entendue :

Nous sommes seuls ici, César n'y veut point être;
Ne vois qu'un ami tendre, ose oublier ton maître.
Dans le fond de mon cœur viens épancher le tien;
Sois sûr qu'à l'empereur Titus n'en dira rien.

Il y a deux choses à remarquer au sujet de ce coup d'essai de de Belloy : d'abord, que le style, quoique inégal, et souvent dur et déclamatoire, est en général moins vicieux, moins enflé, moins entortillé que dans ses autres pièces; le premier acte est même écrit avec assez de pureté et d'élégance : ensuite, que l'on aperçoit déjà, dans ce premier ouvrage, le genre d'esprit et le choix de moyens qui ont marqué depuis ses autres productions. L'intention de la flatterie était visible dans le tableau de la désolation publique pendant la maladie de Titus, tableau dont tous les traits rappelaient ce qui s'était passé en 1744, lors de la maladie du roi à Metz. Mais comme ce sujet avait été épuisé pour le moins par nos poëtes et nos orateurs, ce morceau ne parut qu'un placage un peu tardif et fort gratuit, qui déplut généralement, et fut un des premiers endroits où les murmures se firent entendre. De plus, l'intrigue de Titus indiquait déjà les ressources favorites de l'auteur, ces coups de théâtre en pantomime, sans préparation et sans vraisemblance; ces jeux de poignard entre des personnages qui se postent pour frapper, et d'autres qui ne voient pas le fer qu'ils devraient voir, ou qui le font tomber ou le laissent tomber en d'autres mains; ces conspirations dont les ressorts sont inexplicables; ces scélérats sans passion, et ces périls momentanés qui produisent plus de surprise que de terreur.

Tels sont les principaux caractères du second ouvrage de de Belloy, de *Zelmire,* où il revint encore sur les traces de Métastase, mais pour cette fois avec plus de bonheur, du moins au théâtre. C'est dans l'opéra italien d'*Hypsipyle* que se trouvent les deux situations qui ont fait réussir la tragédie de *Zelmire :* l'une, où cette princesse, accusée devant son époux d'avoir été complice du meurtre de son père, n'ose démentir cette horrible accusation, parce qu'elle ne le peut pas sans exposer ce même père qu'elle a sauvé; l'autre, où l'époux de Zelmire, à qui des apparences trompeuses ont fait croire plus que jamais qu'elle est coupable, s'écrie, en voyant tout à coup reparaître Polydore, *Zelmire est innocente!* exclamation pleine d'une vérité dramatique, et traduite de l'italien : *La mia sposa è innocente!* Malheureusement ces deux situations, que le prestige du théâtre a fait valoir, parce que la surprise ne permet pas l'examen, perdent tout leur effet auprès des lecteurs, qui ne sauraient dévorer les nombreuses absurdités dont elles sont la suite. Je ne parle pas seulement de la multitude et du fracas d'événements incompréhensibles sur lesquels tout le drame est bâti : il n'y en a pas au théâtre qui aient des fondements plus ruineux; et ils n'ont pas l'excuse que j'ai quelquefois admise, d'être reculés dans l'avant-scène; ils reparaissent ici dans tout le cours de la pièce. Pour se prêter à ce qui s'y passe, il faut supposer, sans qu'on en donne aucune raison plausible, que le roi de Lesbos, Polydore, vieillard vertueux à qui l'on ne fait aucun reproche, était si odieux à ses sujets, que son fils Azor, qui a détrôné son père, et qui passe pour l'avoir fait périr dans les flammes (quoique en effet il vive encore par les soins de Zelmire qui l'a caché dans un tombeau), n'en est devenu que plus cher à toute la nation après ce parricide exécrable; que Zelmire, sœur de cet Azor, est honorée et applaudie, parce que l'on croit qu'elle a été complice de ce même parricide; et que la mémoire de cet Azor, cru l'assassin de son père, et assassiné à son tour dans sa tente par Anténor, sans que personne l'ait vu, est tellement chère au peuple et aux soldats, que, lorsque Polydore est retrouvé, Anténor, qui persuade au peuple que c'est ce vieillard qui a fait périr son fils, le fait condamner à être immolé solennellement sur le tombeau d'Azor, en présence de tous les habitants de Lesbos. Il n'y a pas une seule de ces suppositions qui ne soit l'opposé des sentiments naturels à tous les hommes, et il n'existe dans aucune histoire rien qui en approche, même de loin. On ne connaît aucun lieu sur la terre où un fils et une fille soient adorés de tout un peuple pour avoir fait brûler leur père, fût-il un monstre; et, je le répète, on n'articule aucune raison de cet étrange renversement de la nature et de la morale, on ne dit pas un seul fait qui puisse servir au moins de prétexte à cette aversion pour Polydore, qui produit des effets si extraordinaires. Mais ce n'est pas tout, et les deux situations dont j'ai parlé ne sont pas motivées d'une manière plus probable. Pour établir et prolonger l'erreur d'Ilus sur le crime qu'on impute à son épouse Zelmire, il faut d'abord que cet Ilus, qui revient de Troie avec six vaisseaux chargés de soldats, débarque à Lesbos dans un esquif,

lui second, c'est-à-dire avec un confident. L'auteur en donne pour raison que, venant chercher sa femme et son fils, et plein d'impatience de les revoir et de les emmener, il a voulu devancer sa flotte qui est à la rade. Passons que, dans le premier moment, il n'ait pas même mis avec lui quelques gardes dans son esquif : l'auteur avait besoin qu'il fût seul pendant deux actes; voyons s'il est possible qu'il passe tout ce temps sans faire débarquer ses Troyens. Il trouve, en arrivant, Zelmire avec Anténor sur le rivage, qui est le lieu de la scène; c'est là qu'il apprend que son beau-père n'est plus, qu'Azor son beau-frère et sa femme Zelmire sont les auteurs de la mort de ce roi, et qu'Azor, depuis ce temps, a été assassiné par une main inconnue. Toutes ces nouvelles le font frémir; et si l'on demande pourquoi Zelmire le laisse dans l'erreur, c'est qu'elle connaît la scélératesse d'Anténor, qui est maître de l'armée; qu'elle le croit capable de faire périr Ilus sur-le-champ, si elle implore le secours de son époux pour protéger son père qu'elle a secrètement sauvé, et qu'enfin cet Ilus est seul. Mais quand il a entendu le récit de toutes ces horreurs, comment ne se hâte-t-il pas de faire descendre à terre ses troupes dans un pays où il se passe des événements qui doivent lui paraître des mystères incompréhensibles, et lui faire tout craindre pour lui-même? comment surtout, voyant sa femme qu'il a toujours crue vertueuse, une femme qu'il adore, accusée d'une action si barbare, et ne répondant que par des mots équivoques, n'a-t-il pas la curiosité si naturelle de chercher les motifs de cette conduite, et de lui demander ce qui a pu la porter à tant d'atrocités? Point du tout : il vomit des imprécations contre elle et tous les Lesbiens, demande qu'on lui rende son fils, menace de mettre tout à feu et à sang dans Lesbos, si on ne le lui rend; et après cette menace s'en va l'on ne sait où, et ne songe pas encore, dans tout l'acte suivant, à faire venir ses Troyens, qui seuls peuvent le faire respecter; il ne songe pas à parler à sa femme, qu'il a tant de raisons d'interroger. Et pourquoi? Parce que l'auteur a besoin d'un coup de théâtre imité du *Camma* de Thomas Corneille, et aussi déraisonnable que tout le reste. Le voici : Anténor, qui craint que cet Ilus ne vienne à tout découvrir par la suite, prend la résolution de s'en défaire. Il le voit venir avec Euryale son confident; il se cache entre des arbres, et attend que le confident s'éloigne. Ilus s'entretient avec Euryale, et a grand soin de ne débiter que des lieux communs, de peur d'avertir les spectateurs de ce qui devrait l'occuper. Euryale lui dit pourtant qu'Éma, suivante de Zelmire, lui a demandé pour sa maîtresse un entretien secret. C'est tout ce qu'il doit avoir de plus pressé, mais il répond,

> Qui? moi! La voir encor! c'est partager son crime;

et il envoie Euryale chercher ce fils qu'il devrait bien aller chercher lui-même; mais ni son fils ni sa femme ne peuvent l'attirer : encore une fois, il faut qu'il soit seul, et le voilà seul. Anténor s'approche, et veut le frapper d'un poignard. Mais Zelmire se trouve à point nommé pour arrêter le bras de l'assassin sans qu'il l'ait entendue venir; elle a même assez de force pour lui arracher le poignard sans qu'Ilus, de son côté, entende rien de toute cette action, sans qu'il entende ce cri qui doit l'effrayer, *Ah! malheureux!* enfin sans qu'il retourne la tête, jusqu'à ce que le poignard disputé entre Zelmire et Anténor, ait eu le temps de passer dans la main droite de Zelmire. Alors il se retourne; et Anténor, qui dans un moment si critique a eu, comme il faut bien le croire, tout le loisir de voir qu'Ilus n'avait rien vu, et de calculer toutes les probabilités, prend sur-le-champ le parti d'accuser Zelmire du crime qu'il méditait :

> . . . . Vous voyez une épouse perfide,
> Qui, sans moi, consommait un nouveau parricide.

Zelmire, de peur d'un éclaircissement, commence par s'évanouir, et, pendant qu'elle est en faiblesse, Ilus, qui n'a jamais le moindre doute, se contente de dire :

> Quoi! c'était là l'objet et *la fin criminelle*
> Du secret entretien que cherchait la cruelle?

Cependant Anténor se disait à lui-même :

> Je suis seul, désarmé : s'ils allaient s'éclaircir!

Il sort sous prétexte de secourir Ilus, et va chercher ses soldats. Voilà Zelmire et Ilus seuls : Zelmire revient à elle, et pour le coup elle parlera. Non : si elle parlait que deviendrait le coup de théâtre que produira la vue de Polydore? Cependant elle est bien revenue, elle parle : que va-t-elle dire? Le sens commun nous crie à tous qu'elle lui dira : « Saisissez un moment précieux. Anténor est un monstre : c'est lui qui a tué Azor, c'est lui qui voulait vous poignarder. Polydore est vivant. Je n'ai pu vous le dire, parce que vous êtes sans défense, et que je vous perdrais tous deux et moi aussi. Volez au rivage, ou vous êtes perdu. Vos soldats! vos soldats! vos soldats! » Il ne faut pas beaucoup de temps pour dire tout cela; quatre vers suffisaient, six tout au plus : la scène en contient quatorze. Il faut les citer pour faire voir comment au besoin on fait parler les acteurs sans rien dire.

ZELMIRE.

> Quel nom frappe mes sens? Ce jour me luit encore!
> Vous vivez!

ILUS.
Tu voulais m'unir à Polydore?
Quel est donc mon forfait? Ce fut de te chérir.
Malheureuse! est-ce à toi de vouloir m'en punir?
ZELMIRE.
Ilus, écoutez-moi[1]!
ILUS.
Que pourrais-tu m'apprendre?
ZELMIRE.
Un secret que mon cœur....[2] Mais ne peut-on m'entendre?
Anténor... je frémis, et surtout pour vos jours[3].
ILUS.
Toi qui, le fer en main, venais trancher leur cours!
ZELMIRE.
Ce n'est point moi[4].
ILUS.
J'ai vu le poignard homicide.
ZELMIRE.
Ah! croyez[5]...
ILUS.
Je crois tout de ta main parricide....
Oui, de ton père, en moi, tu craignais un vengeur....
Va, digne sœur d'Azor, évite ma fureur.
ZELMIRE.
Vengez mon père, Ilus; c'est la grâce où j'aspire.
Sachez qu'en ce tombeau....

Mais enfin Anténor a eu le temps de revenir, et crie en arrivant :

Qu'on arrête Zelmire!

Il ordonne qu'on la mène à la tour; et Ilus qui doit trouver très-mauvais qu'on dispose ainsi de sa femme, quoi qu'elle ait pu faire; Ilus à qui cette précipitation même doit être suspecte, se contente de dire qu'il ne veut pas qu'on prononce sur le sort de son épouse, et la laisse emmener en prison sans vouloir l'écouter, quoique à la fin elle lui dise : *Voilà votre assassin.*

Je demande maintenant quel cas on doit faire de coups de théâtre achetés pas tant d'invraisemblances qu'on peut appeler des impossibilités morales; si c'est là de la vraie tragédie, celle qui est la représentation de la nature; s'il est injuste ou étonnant que des pareils ouvrages obtiennent très-peu d'estime; et s'ils peuvent avoir d'autre mérite que celui d'une impression qui, même sur la scène, n'est que momentanée, parce que rien de ce qui est faux ne peut avoir un effet profond et soutenu, et que, passé le moment de la nouveauté, la raison reprend ses droits, et ne vous laisse plus voir qu'un spectacle fait pour amuser les yeux et exciter la curiosité.

Je n'ai relevé qu'une partie des fautes de toute espèce dont fourmille cet ouvrage à chaque scène; et, si l'on excepte un très-petit nombre de vers, le style ne vaut pas mieux que le plan.

[1] Eh! tu devrais déjà avoir parlé!
[2] Que de paroles perdues!
[3] On y regarde tout en parlant; et, si tu veux les sauver, profite donc d'un moment précieux.
[4] Et sans écouter ce vers, qui est là pour la rime, que ne parles tu?
[5] Et la voilà qui s'arrête encore; autre interruption.

Ceux qui tiennent compte des méprises fréquentes du jugement public n'ont pas manqué de porter dans leur calcul le succès extraordinaire du *Siége de Calais*. Je me souviens que c'était un des reproches qui venait le plus souvent à la bouche de Voltaire, et l'un des souvenirs qui lui donnaient le plus d'humeur. Cependant examinons les faits, et nous verrons que personne n'avait tort. Ceux qui étaient à la première représentation peuvent se rappeler que ce jour-là l'effet total de la pièce fut médiocre : on ne jugeait encore qu'une tragédie, et on la jugea bien. Quelques détails d'un mauvais goût trop choquant excitèrent des murmures; le rôle d'Édouard déplut; un froid silence pendant le troisième acte fit voir qu'on en sentait le vide absolu, qu'on s'ennuyait de la longue et inutile visite du roi d'Angleterre à la fille du gouverneur, et de leur dissertation sur la loi salique; qu'on souffrait avec peine de voir Harcourt, représenté jusque-là comme un héros qui avait fait le sort de la France et de l'Angleterre, avili devant Édouard, qui le traite d'*insolent*[*]. La langueur de l'acte suivant, pendant les cinq ou six premières scènes, augmenta le mécontentement, et la pièce paraissait chanceler, quand la scène d'Harcourt, qui vient dans la prison pour remplacer le fils d'Eustache, réchauffa l'ouvrage et le spectateur. Au cinquième, le retour des six bourgeois dévoués, produisit de l'admiration et de l'intérêt, amena heureusement le pardon que l'on désirait pour eux, et un dénoûment d'une espèce satisfaisante. Ainsi les beautés et les défauts avaient été appréciés, et, compensation faite des uns et des autres, il en résultait un ouvrage estimable, où la nation avait eu, pour la première fois, comme le dit très-bien l'auteur, *le plaisir de s'intéresser pour elle-même;* plaisir assez flatteur pour désarmer la censure, et obtenir l'indulgence.

Mais peu de jours après, *le Siége de Calais* fut joué à Versailles, et y excita la sensation la plus vive. Dans un moment où la France venait d'acheter par des sacrifices une paix nécessaire après neuf ans d'une guerre malheureuse dans les quatre parties du monde; lorsque, ruinée au dedans et humiliée au dehors, elle ne faisait entendre au gouvernement que des plaintes et des reproches, ce fut et ce dut être un événement à la cour qu'un spectacle où l'honneur du nom français était exalté à chaque vers, où l'amour des sujets pour un roi malheureux était porté jusqu'à l'adoration et l'ivresse,

[*] Il y a dans *le Siége de Calais*, acte III, scène VI :

Votre sang appartient au véritable maître
Qu'un serment libre et saint vous force à reconnaître;
Je le suis... et je sais contraindre au repentir
Ceux de qui l'insolence en perd le souvenir.

où les Français vaincus recevaient les hommages de l'admiration des vainqueurs. C'était véritablement appliquer le remède sur la blessure; et l'on ne crut pas pouvoir trop chérir, trop caresser la main qui nous l'apportait. Des voix faites pour entraîner toutes les autres proclamèrent la gloire du *poëte citoyen*, et furent bientôt suivies par d'innombrables échos. Alors l'opinion sur *le Siége de Calais* ne fut plus une affaire de goût, mais une affaire d'État. Une impulsion puissante communiqua le mouvement de proche en proche, avec cette rapidité qu'aura toujours parmi nous tout ce qui tient à la mode et à l'esprit d'imitation. La fortune du *Siége de Calais*, commencée près du trône, devint bientôt populaire. A Paris, la multitude fut appelée à des représentations gratuites; on en donna pour nos soldats dans nos villes de garnison; et, dans cet enivrement général, il ne fut plus permis de voir des défauts dans une pièce que la nation semblait avoir adoptée. La réponse à tout était ce seul mot : *Vous n'êtes donc pas bon Français?* Et cette réponse ôtait jusqu'à l'envie de répliquer. Un grand seigneur, connu par son esprit et sa gaieté[1], eut seul le courage de répondre au roi même : *Je voudrais que les vers de la pièce fussent aussi français que moi.* Un homme de lettres, accoutumé à s'exprimer finement[2], dit à quelques enthousiastes : *Cette pièce que vous exaltez, quelque jour nous la défendrons contre vous.* C'était bien connaître les hommes, et ce mot fut une prédiction. On imprima *le Siége de Calais*; et aussitôt, par un retour trop ordinaire, on en dit trop de mal, comme on en avait dit trop de bien. L'auteur éprouva que ce sont les mêmes hommes qui outrent la critique et qui exagèrent la louange. L'enthousiasme avait été jusqu'au fanatisme, le dénigrement alla jusqu'à l'injustice, parce qu'il devint de bon air de censurer, comme il avait été de mode d'admirer, et qu'on voulait passer pour homme de goût comme auparavant on avait voulu passer pour bon patriote. Il en sera toujours de même, en fait de nouveauté, de la plupart des hommes qui, n'ayant point de jugement à eux, veulent du moins enchérir sur celui d'autrui. La reprise du *Siége de Calais*, au bout de quelques années, et l'opinion modérée des hommes instruits, fixèrent enfin le sort de cette production célèbre. Il ne fut plus question de la comparer à nos chefs-d'œuvre, dont elle est si loin, mais elle fut encore applaudie, parce qu'elle méritait de l'être, et resta au théâtre comme elle devait y rester. C'est en effet, malgré tous ses défauts, le meilleur ouvrage de de Belloy, et celui qui lui fait le plus d'honneur; c'est le seul où il ait eu de l'invention, s'il est vrai qu'on ne doive savoir gré que de celle qui est dans les principes de l'art. L'idée d'un drame entièrement national était heureuse et neuve, et l'on ne pouvait, pour la remplir, choisir un meilleur sujet. Il y avait du mérite, et un mérite original, à fonder l'intérêt d'une tragédie sur de simples citoyens qui se dévouent pour leur patrie et pour leur roi, et à leur donner un caractère d'héroïsme qui soutient la tragédie dans un degré aussi élevé que l'héroïsme des rois et des grands; il y avait de l'art à conduire cet intérêt jusqu'au dénoûment, à faire contraster les remords d'Harcourt victorieux, mais traître à sa patrie, avec la supériorité que conservent dans le malheur le maire de Calais et ses compagnons vaincus, mais se sacrifiant pour l'État avec gloire et avec joie. Ce dévouement produit au second acte une scène vraiment tragique : c'est la plus belle de la pièce. Celle d'Harcourt, qui veut prendre la place du fils d'Eustache de Saint-Pierre dans la prison où ils attendent la mort avec les autres dévoués, n'est pas parfaitement motivée : il est trop sûr qu'Édouard n'acceptera pas le sacrifice d'Harcourt, qui l'a si bien servi, et ne le fera pas mourir. Mais le désespoir où le jettent ses remords, et le refus et les outrages du roi d'Angleterre, peuvent lui faire une illusion suffisamment justifiée, puisque le spectateur la partage : et cette scène, dialoguée avec vivacité et véhémence, fera toujours plaisir. Il n'y a que des éloges à donner et aucun reproche à faire à celle où les six dévoués, qu'une méprise avait rendus libres, reviennent pour reprendre leurs fers et se remettre sous le glaive d'Édouard. On ne pouvait imaginer rien de mieux pour la progression dramatique, qui devait à la fois porter leur vertu jusqu'au dernier terme, et rappeler Édouard à la générosité qui convient à un vainqueur. C'est là sans contredit de l'art et du talent; et cette conduite de pièce n'a rien de commun avec l'échafaudage follement romanesque que nous avons vu dans *Zelmire*, et que nous reverrons dans *Gaston et Bayard*, et dans *Pierre le Cruel*. A ces différentes parties d'invention joignez de grands sentiments, l'expression d'un patriotisme porté jusqu'à l'enthousiasme, et quelquefois de beaux vers, telles sont les beautés de cette tragédie. A l'égard des défauts, je les ai déjà indiqués d'après la première impression qu'elle fit au théâtre. La marche de la pièce est sensiblement refroidie depuis la scène du dévouement jusqu'à celle d'Harcourt, c'est-à-dire, pendant près de deux actes; ce qui n'est pas un petit inconvénient. On ne peut disconvenir qu'Édouard ne fasse un triste rôle pour un grand roi et pour un conquérant; il est humilié par tout le monde,

[1] Le dernier maréchal de Noailles.
[2] Champfort.

par le maire, par la fille du gouverneur, et même par ses propres sujets. Et qu'est-ce après tout qu'un roi victorieux qui ne paraît dans une pièce que pour s'obstiner pendant quatre actes à faire mourir six braves gens qui ont fait leur devoir? Je crois qu'il eût fallu trouver des moyens de ne pas le faire paraître, et il y en avait. On ne voit pas non plus qu'il y ait des raisons assez fortes pour regarder la fille du comte de Vienne comme un personnage si important et comme l'arbitre des plus grands intérêts. On ne voit pas pourquoi il vient dire à cette Aliénor qu'il doit connaître à peine :

> Tant de vertus ornent votre jeunesse,
> Que leur éclat célèbre exige des tributs
> *Jusqu'ici, dans mon cœur à regret suspendus.*
> Je viens vous les offrir : ils sont dignes, madame,
> Et *du profond génie* et de la grandeur d'âme
> Dont j'ai même admiré les dangereux excès.

C'est tout ce qu'on pourrait dire à une Marguerite d'Anjou; mais qu'est-ce que le *profond génie* de cette jeune fille du gouverneur de Calais? Et pourquoi Édouard *suspendait-il à regret les tributs* qu'il croit lui devoir? Cette espèce de galanterie est souverainement ridicule. Est-ce Aliénor qui a défendu la place? On ne nous le dit pas, et nous ne pouvons pas même le supposer. Pourquoi veut-il lui faire épouser Harcourt? S'il connaît *la grandeur d'âme* d'Aliénor, il doit craindre qu'elle ne se serve de son pouvoir sur Harcourt pour le détacher du service d'Angleterre, et le mariage qu'il propose en est un moyen. Pourquoi dit-il qu'il fera Harcourt *vice-roi de France?* Est-il maître de la France pour avoir pris Calais et Térouenne? et Philippe de Valois a-t-il été détrôné, pour avoir été battu à Crécy? Il n'y a dans tout cela rien de raisonnable. Pourquoi entre-t-il dans une discussion suivie, sur ses droits à la couronne et sur la loi salique, avec cette jeune Aliénor? Cela n'est conforme ni à sa dignité ni aux circonstances, et s'il a des raisons de l'entretenir, ce ne doit pas être sur un semblable sujet. Pourquoi le voyons-nous s'affliger et s'irriter si fort de n'être pas aimé des Français? A-t-il pu se flatter d'obtenir leur amour en ravageant la France depuis trois ans? et s'il veut s'en faire aimer, prend-il la voie la plus courte en faisant pendre des citoyens innocents? En un mot, rien n'est plus mal conçu que ce rôle, si ce n'est le moment où Édouard pardonne : encore va-t-il beaucoup trop loin un moment après, lorsqu'il envoie Harcourt annoncer à Philippe qu'il renonce à toutes ses prétentions sur la couronne de France. Est-il vraisemblable qu'un prince du caractère d'Édouard, ambitieux et vainqueur, devienne en un moment si différent de lui-même, et veuille perdre le fruit de ses travaux et de ses victoires, parce qu'il est touché de la vertu et du courage de quelques bourgeois de Calais?

Mais ce qui nuit le plus à cet ouvrage, ce qui le relègue parmi ceux qui ont besoin des acteurs pour exister, c'est le ton déclamatoire qui trop souvent y domine, c'est la foule de mauvais vers dont il est surchargé. Les longues sentences, les idées fausses, ou petites, ou emphatiques, les dissertations, les figures froides, les hyperboles, les constructions dures, les phrases louches et contournées, rebutent à tout moment les lecteurs, et c'est ce qui contribua le plus à décrier la pièce, lorsqu'elle passa de la scène dans le cabinet.

De Belloy, par l'accueil qu'on avait fait au *Siége de Calais*, se regarda comme engagé d'honneur à ne plus traiter que des sujets français. Il mit au théâtre deux héros de notre histoire, *Gaston et Bayard*; et cette duplicité de héros était déjà une faute : chacun de ces deux personnages méritait d'être seul le sujet d'une tragédie. Un autre inconvénient, c'est qu'ici l'action n'est pas une, comme dans le *Siége de Calais*; elle est partagée entre une rivalité qui produit la querelle de Gaston et de Bayard, et une conspiration d'Avogare et d'Altémore. Ce sont deux objets distincts, que peut-être on aurait pu lier ensemble de manière à les diriger vers un même but, mais qui sont ici tellement séparés, que, passé le troisième acte, il n'est plus question de cette rivalité des deux héros. Elle ne sert qu'à leur faire tenir une conduite qui n'est nullement celle de leur caractère ni de leur âge. Celui des deux à qui l'amour pouvait faire commettre une faute était à coup sûr le prince, qui n'a que dix-huit ans, qui regarde Bayard comme son père, et même lui donne ce nom dans la pièce. Celui que son expérience, sa maturité, une sagesse reconnue, devaient garantir de tout écart, était Bayard, le chevalier sans reproche. Point du tout : c'est celui-ci qui montre toute l'imprudence, toute la violence d'un jeune amoureux; et c'est Gaston qui a toute la supériorité de raison que doit avoir un homme mûr. C'est Bayard qui, au moment d'une bataille, veut se battre avec son général, avec un prince parent de son roi, un prince qui n'a d'autre tort avec lui que d'être aimé d'une femme que Bayard veut épouser. A la disconvenance des caractères se joint l'invraisemblance des faits. L'auteur avait besoin, dans son plan, d'une querelle subite entre les deux héros français; mais comment l'a-t-il amenée? Est-il probable qu'Euphémie soit promise depuis longtemps à Bayard sans que Gaston en sache rien? L'engagement d'Avogare était-il secret? Les amours de Bayard étaient-ils un mystère? Donne-t-on même quelque raison, quelque prétexte de croire que cette pro-

messe ait été cachée? Est-il possible qu'Euphémie, qui aime Gaston et qui en est aimée, qui n'attend pour l'épouser que l'aveu du roi de France, n'ait pas dit à son amant que Bayard est son rival, et qu'il a la parole d'Avogare? Cet obstacle de la part d'un homme tel que Bayard était-il une chose si indifférente, qu'on n'en parlât même pas? Toutes ces objections, qui restent sans réponse, se présentent d'elles-mêmes. Lorsque Bayard est dans le plus grand étonnement de voir Nemours offrir sa main à Euphémie, et lui dit,

Prince, j'aime Euphémie, et l'aime *avec fureur*,

ces mots ne sont pas mieux placés dans la bouche de Bayard que la situation n'est motivée. Il ne faut point dire qu'on *aime avec fureur* une femme qu'on cède un moment après avec la plus grande tranquillité : rien de plus faux et rien de plus froid; une pareille *fureur* est à faire rire. Euphémie ne doit pas dire non plus, en parlant de Bayard :

Je n'eus point de raison pour rejeter sa foi,
Tant que Nemours m'aima sans l'aveu de son roi.

Quoi! elle aime Nemours, elle l'*adore;* et *elle n'a point de raison* pour rejeter la foi d'un autre! Voilà un caractère et une morale bien étranges. Mais l'auteur ne savait point du tout traiter les passions du cœur : nous le verrons dans *Gabrielle*.

On peut imaginer aussi, puisque cet amour d'Euphémie pour Gaston ne l'a pas empêchée de se promettre à Bayard, qu'il doit être fort peu intéressant dans la pièce.

L'auteur a cherché ses effets ailleurs; dans le pardon que demande Bayard à son général, et dans le péril où les met tous deux la conspiration des deux Italiens. D'abord, pour ce qui est de la démarche de Bayard, on le voit avec plaisir, il est vrai, reconnaître son tort, et jeter son épée aux pieds de Gaston; mais quand il s'écrie avec faste, en s'adressant aux chevaliers français,

Contemplez de Bayard l'abaissement auguste,

on ne voit plus un guerrier vertueux, un brave homme sentant qu'il a fait une véritable faute, et mettant dans la réparation la candeur et la simplicité de sa belle âme; on ne voit qu'un déclamateur qui oublie que la vertu ne dit jamais *contemplez-moi*, qu'elle ne dit point d'elle-même qu'elle est *auguste*, parce qu'il est de son caractère de croire qu'il n'y a rien de plus simple que de faire son devoir. De plus, il n'est pas très-extraordinaire que Bayard, qui a eu tort, fasse des excuses à son général, à un prince qu'il a très-gratuitement offensé. Si le général, si le prince avait eu tort envers Bayard, et lui eût ainsi demandé pardon, c'est alors que la scène eût été vraiment théâtrale, que le prince eût été *auguste*, et ne l'aurait pas dit; mais tout le monde l'aurait dit pour lui.

Quant à la conspiration, elle peut donner lieu à des reproches non moins fondés. Il est question de faire jouer une mine sous les murs de Bresse, lorsque l'armée française y sera; de faire sauter le palais d'Avogare, lorsque Gaston et ses principaux chefs seront prêts à s'y retirer; de tuer Gaston et Bayard en trahison dans le désordre de la mêlée. Tous ces différents projets se croisent et se confondent, selon les différents incidents qui surviennent dans la pièce; en sorte que tout est livré au hasard, au lieu d'être le résultat d'un plan dont le spectateur puisse suivre le développement. Il est tout aussi difficile de se prêter à la situation d'Euphémie, placée, au quatrième acte, entre le poignard de son père et l'épée de son amant, et qui les défend tour à tour l'un contre l'autre. Il est trop évident que, si Avogare, qui va être découvert, a pris son parti, comme il doit le prendre, de poignarder Gaston qui ne se défie de rien, il peut porter le coup en présence de sa fille, qui ne doit pas avoir assez de force pour empêcher ce coup de désespoir. Et puis, lorsque Avogare est découvert, comment son ami Altémore ne devient-il pas suspect? Comment ce chef italien n'est-il pas du moins observé après tous les avis donnés aux Français? Comment laisse-t-on à sa merci Bayard blessé? Comment le vertueux Urbin, qui dès le premier acte regarde Avogare et Altémore comme *deux traîtres*, et le leur dit en face, ne se croit-il pas obligé d'en avertir Gaston? Comment enfin, à l'instant de l'explosion qui doit être le signal de la mort de Bayard, Altémore, accompagné d'une troupe de soldats, maître de la vie de Bayard, étendu sur un lit, ne porte-t-il pas un coup qu'il semblait si impatient de porter, et s'amuse-t-il à le braver et à l'insulter pour donner à Gaston le temps de venir à son secours? Comme tous ces ressorts sont forcés, et tous ces moyens improbables! Je ne parle pas de la réputation de cet Urbin, qu'on nous donne pour un homme d'honneur, pour *la gloire de l'Italie*, et qui vient proposer à Bayard de trahir la France et de se donner à ses ennemis. Une pareille proposition à Bayard! Il y a des hommes d'un caractère trop connu pour que l'on ose leur proposer un crime infâme, et certainement Bayard est de ce nombre. Ce n'était pas auprès de lui qu'on devait hasarder cette démarche, et ce n'était pas Urbin qui devait s'en charger.

Quoique les fautes soient nombreuses et graves, l'intérêt de curiosité qui naît de la foule des

incidents, l'esprit guerrier qui règne dans la pièce, la pompe militaire qu'on y déploie, les noms chers et fameux de Nemours et de Bayard, quelques traits d'élévation et de force dignes de ces grands noms, et cet art même, qui est quelque chose, d'attacher sur le théâtre par des situations que la réflexion condamne, ont fait réussir la pièce, comme bien d'autres qui ne soutiennent ni l'examen ni la lecture, mais qu'on ne voit pas sans quelque plaisir.

Gabrielle de Vergy est la seule pièce où de Belloy ait essayé de traiter les passions : la nature ne le portait pas à ce genre. Il entend assez bien l'art très-secondaire d'obtenir des effets aux dépens de la justesse des moyens; mais il connaît fort peu les mouvements du cœur. Le sujet de *Gabrielle* ne me paraît pas heureux en lui-même : la situation de cette femme est nécessairement monotone, parce que son malheur est irrémédiable, et qu'il n'y a rien à espérer ni pour elle ni pour Coucy; et la pièce est du genre de celles qui attristent beaucoup plus qu'elles n'intéressent; ce qui n'est pas la même chose, il s'en faut de beaucoup. Quant aux vraisemblances, que l'auteur est accoutumé à sacrifier, je ne lui reprocherai point la démarche de Coucy, quoique très-contraire au caractère qu'on lui donne, qui est celui d'une vertu héroïque, capable de sacrifier l'amour au devoir. S'il pense ainsi, pourquoi, déguisé sous l'habit d'un écuyer, et prenant le moment de l'absence de Fayel, vient-il chez une femme dont il cause les malheurs, et qu'il expose aux plus affreux dangers de la part d'un mari jaloux dont il connaît la violence? Quels sont les motifs d'une imprudence si blâmable sous tous les rapports? Lui-même n'en saurait alléguer. Il dit à Monlac qu'il est envoyé par Rhétel, le père de Gabrielle, qu'il est chargé *de soins importants :* mais on n'en apprend pas davantage, et ce silence prouve l'embarras de l'auteur. Cependant on peut excuser cette faute; il fallait que Coucy arrivât : on est bien aise de le voir, et l'on pardonne au poëte de ne pas motiver sa venue. Mais ce qui ne peut avoir d'excuse, c'est de supposer que Coucy puisse rester pendant deux actes dans le château de Fayel, et même entretenir longtemps Gabrielle dans son appartement, sans que les gardes, qui par ordre du maître le cherchent partout, puissent le découvrir, et sans qu'on nous dise où il a pu se cacher, et comment il a échappé aux recherches si actives et si vigilantes de la jalousie. Ce qui peut déplaire encore davantage, c'est d'établir entre les deux amants, lorsqu'ils doivent tout craindre de Fayel, une conversation longue et tranquille, pleine de sentiments exaltés qui refroidissent le spectateur en lui faisant oublier le péril, comme ils l'oublient eux-mêmes. A l'égard du cinquième acte, qui révolta la première fois que la pièce fut jouée, et auquel on s'est accoutumé depuis, ce ne sera jamais à mes yeux qu'une atrocité gratuite et dégoûtante. La tragédie peut aller jusqu'à l'horreur, je le sais; mais il faut alors que les forfaits horribles tiennent à un grand objet, à un grand caractère. Je conçois que, pour régner, Cléopâtre égorge un de ses fils, et veuille empoisonner l'autre; que Mahomet, avec des desseins encore plus grands, immole le père par la main du fils. Mais quand un mari jaloux a tué son rival, il a fait tout ce qu'il pouvait faire : si ce n'est assez, qu'il tue encore sa femme. Mais s'il apporte à cette femme le cœur de son amant avec un mystérieux appareil, le mien se soulève de dégoût, et je ne vois là qu'une férocité brutale et basse, qu'il ne faut pas plus montrer aux hommes qu'on ne leur montrerait un monstre qui aurait la fantaisie de boire du sang humain, comme on le racontait de quelques scélérats extraordinaires avant que cette monstruosité fût devenue de nos jours, comme tant d'autres, une habitude révolutionnaire. Ce n'est pas que je doute qu'un pareil spectacle, et celui d'un homme sur la roue, et celui de la question, et autres belles inventions du même genre, ne puissent être du goût de ceux qui vont chercher au théâtre des convulsions et des attaques de nerfs, au lieu des impressions supportables de Corneille, de Racine, de Voltaire, qui n'ont jamais fait évanouir personne. Le peuple allait bien chercher ses plaisirs à la grève, et chacun a le droit de choisir les siens. Je ne crois pas que ce soit là le but de la tragédie : mais puisqu'il y a des gens que cela divertit, je ne m'y oppose pas, et ne veux pas troubler leurs jouissances.

Au reste, la conduite de cette pièce n'est pas sans art dans quelques parties, ni l'exécution sans beautés. Il y a de l'énergie et de la passion dans quelques endroits du rôle de Fayel, et quelques mouvements de sensibilité dans Gabrielle; mais le plus souvent le dialogue et le style sont le contraire de la vérité; et l'esprit alambiqué que le poëte a coutume de donner à ses personnages, le langage pénible et recherché qu'il leur prête, est encore moins tolérable dans un sujet de passion que dans les autres qu'il a traités.

Il faut bien dire un mot de *Pierre le Cruel*, puisque, remis au théâtre depuis la mort de l'auteur, il a été accueilli avec indulgence; mais il est impossible de ne pas avouer qu'il avait mérité le sort qu'il eut dans sa nouveauté. C'est, sans excepter *Titus*, ce que l'auteur a fait de plus mauvais, et l'on n'y reconnaît même pas les idées dramatiques qu'il paraît avoir suivies dans les pièces dont je

viens de parler. C'est le comble de la déraison de scène en scène, et souvent le comble du ridicule dans le style. C'est, entre du Guesclin, Édouard, Henri de Transtamare, et un chef maure nommé Altaire, une espèce de défi à qui montrera le plus de cette grandeur exagérée et romanesque que l'auteur prend pour de l'héroïsme, et qui n'est qu'un exaltation de tête absolument contraire au bon sens, aux convenances, aux mœurs, aux circonstances; c'est un étalage de morale et de philosophie qui ressemble plus à une école de rhétorique qu'à une action qui se passe entre des guerriers du quatorzième siècle. Pierre le Cruel est non-seulement une espèce de bête féroce, mais l'être le plus vil, le plus abject, le plus indigne de la scène qu'on ait jamais imaginé. On ne peut pardonner au prince Noir d'être le protecteur et l'ami d'un pareil monstre. Tout le monde le foule aux pieds, et il le mérite. Mais l'auteur ne s'est pas aperçu que cette méchanceté impuissante, qui veut toujours faire le mal, et qui est toujours repoussée avec dédain, avilit jusqu'au dégoût un personnage de tragédie; qu'il n'y en a point qui ne doive avoir une sorte de bienséance théâtrale; et qu'il faut de la mesure jusque dans le mépris que peut inspirer un de ces rôles méprisables que la tragédie permet quelquefois d'employer.

Écartons son premier et son dernier ouvrage, également indignes des regards de la postérité, et ne cherchons les titres de de Belloy auprès d'elle que dans les quatre tragédies qui peuvent rester; et, toutes défectueuses qu'elles sont, il en résultera que leur auteur était né avec du talent et de l'imagination, mais qu'il avait plus de ressources dans l'esprit que de feu poétique et de verve théâtrale, qu'il avait de l'élévation dans l'âme, et très-peu de sensibilité dans le cœur. Il écrivait ses pièces comme il les avait conçues, avec effort et recherche; et, comme ses combinaisons sont ingénieusement pénibles, le langage de ses personnages est bizarrement contourné. La facilité, l'harmonie, la grâce, l'élégance, lui sont presque partout étrangères. Il s'exprime le plus souvent en rhéteur, rarement en poëte, en homme éloquent; c'est, après la Mothe, l'écrivain qui a le mieux fait voir tout ce qu'on peut faire avec de l'esprit, et tout ce que l'esprit ne peut pas remplacer.

CHAPITRE V. — *De la Comédie dans le dix-huitième siècle.*

SECTION PREMIÈRE. — Examen de cette question : *Si l'art de la comédie est plus difficile que celui de la tragédie.*

La comédie n'a pas été, dans ce siècle, aussi heureuse que la tragédie. Celle-ci, grâce à Voltaire, qu'elle peut opposer au siècle passé, s'est enrichie de beautés nouvelles, et a produit, entre les mains d'un seul homme, une suite de chefs-d'œuvre qui ne le cèdent point à ceux de l'âge précédent. La comédie n'a point eu de Voltaire : il lui a fallu, pour composer un très-petit nombre de beaux ouvrages, réunir les efforts de trois ou quatre écrivains, dont chacun n'a pu élever qu'un seul monument, et qui tous sont restés fort au-dessous de Molière. *Le Glorieux*, *la Métromanie*, *le Méchant*, voilà, dans le dix-huitième siècle, les titres dont Thalie s'honore le plus : ils ne sont pas sans éclat, mais sont encore loin du *Tartufe* et du *Misanthrope*.

Cette différence de destinée entre la tragédie et la comédie prouverait-elle, comme quelques-uns l'ont pensé, que cette dernière est plus difficile, ou seulement comme Boileau le disait à Louis XIV, que Molière était le plus grand génie de son siècle? Cette autorité est d'un grand poids. J'observerai cependant que, lorsqu'il s'agit de la prééminence entre de si grands esprits, cette question délicate offre plus de rapports à examiner, et demande des vues plus étendues et plus approfondies que les principes généraux de la théorie des beaux-arts et les règles du bon goût, dont le développement a fait tant d'honneur à la raison et au jugement de l'auteur de *l'Art poétique*. On peut penser, sans lui faire injure, que cent ans écoulés entre lui et nous ont pu, en multipliant les lumières avec les objets de comparaison, et amenant de nouvelles idées avec le changement des mœurs, nous donner quelques avantages pour considérer après lui une question sur laquelle il a tranché d'un seul mot. J'avouerai même que j'en crois le résultat plus susceptible de probabilité que de démonstration, et il importe plus qu'on ne pense de ne pas confondre l'un avec l'autre. Il n'y a aujourd'hui que trop de gens qui ne demandent pas mieux que de regarder comme problématique tout ce qui tient aux matières de goût, et c'est leur donner gain de cause que de présenter comme évident ce qui peut être raisonnablement contesté. Ne compromettons point ce grand mot d'*évidence*, si nous voulons lui laisser toute sa force et tous ses droits. Heureusement elle n'est pas de nécessité dans cet examen : que Molière l'emporte ou non sur Cor-

neille et Racine, qu'il y ait plus ou moins de difficulté et de mérite dans la tragédie ou dans la comédie, les principes de l'une et de l'autre n'en demeureront pas moins solidement établis sur l'observation de la nature et la connaissance du cœur humain, n'en seront pas moins constatés par l'application que j'en ai faite aux beautés et aux défauts des écrivains, et consacrés par l'expérience des siècles les plus éclairés. C'est là ce qu'il était essentiel de démontrer; le reste n'est guère qu'une recherche de pure curiosité. Mais comme elle a été essayée plus d'une fois, et qu'il est de la nature de notre esprit d'être gêné par le doute, et d'aimer à décider ses préférences en raison de ses conceptions, je vais à mon tour entrer dans quelques détails sur cette question souvent agitée : *Si la tragédie est plus difficile que la comédie*. Et d'ailleurs cette discussion ne paraîtra peut-être pas déplacée dans le moment où nous sommes obligés de reconnaître que, si la tragédie s'est soutenue dans nos jours à la même hauteur que dans ceux de Louis XIV, et s'est même élevée en quelques parties, quoique en se corrompant dans quelques autres, la comédie au contraire a décliné, et ne paraît pas pouvoir remonter au degré où Molière l'avait portée.

Cette supériorité de Molière est un des premiers arguments dont se servent ceux qui ont prononcé pour la comédie; ils ont dit : Trois hommes se disputent aujourd'hui la palme tragique. Corneille, Racine et Voltaire, avec différents caractères de talent, sont parvenus tous trois aux plus grandes beautés, aux plus grands effets de leur art. Molière seul a pu atteindre au plus haut degré du sien, et a laissé loin de lui tout ce qui l'a suivi. Ne doit-on pas en inférer que l'art le plus difficile est celui où un seul homme a excellé? — Ce raisonnement est spécieux. Est-il concluant? Ne pourrait-on pas présumer qu'il y a cette différence entre les deux arts, que l'un, étant plus étendu, n'a pu être embrassé dans toutes ses parties que par plusieurs génies puissants qui l'ont vu sous ses différents aspects; et que l'autre, étant plus borné, a présenté au premier grand artiste qui s'est rencontré ce qu'il y avait de plus heureux et de plus beau? Quelques observations peuvent venir à l'appui de cette opinion. Voyons d'abord quel est le premier fond, la première substance de ces deux arts. L'un a pour son district les grandes passions considérées dans les plus grands personnages, dans les rois, dans les ministres, dans les héros, dans les princesses, enfin dans cette classe d'hommes où elles influent sur le sort de tous les autres. Ainsi, l'ambition, la haine, l'amour, la jalousie, la vengeance, la liberté, le patriotisme, tous ces sentiments, quoique appartenants au cœur humain dans toutes les conditions, n'appartiennent à la tragédie que dans celle où ils acquièrent une importance effrayante, proportionnée à l'élévation de ceux qui en sont possédés. De là une scène de désastres et un vaste champ de révolutions dans les hautes fortunes et dans les destinées publiques; de là, en un mot, la terreur, la pitié, l'étonnement, l'admiration. L'autre a pour apanage les travers de l'esprit, les vices, les défauts, les ridicules de la société; ne les considère que dans leurs effets relatifs à l'individu, et n'a pour objet que de nous divertir du spectacle de nos faiblesses et de nos sottises, et de nous corriger par la réflexion, après nous avoir fait rire à nos dépens. Cette espèce de divertissement, mêlée à l'instruction, est tellement de l'essence de la comédie, qu'elle exclut tout ce qui pourrait en troubler le plaisir, tout ce qui, dans les peintures morales qu'elle traite, pourrait aller jusqu'à l'indignation, à la douleur, au dégoût. Il est aussi expressément recommandé à la comédie de réjouir qu'à la tragédie d'affliger. Ainsi l'une satisfait le désir malin que nous avons de nous moquer même de notre ressemblance; l'autre, le besoin que nous avons d'être émus : l'une s'adresse plus à l'esprit, l'autre va plus au cœur. Maintenant, laquelle offre le plus grand nombre d'objets à saisir? Quel est le fonds le plus riche, ou les sentiments de l'âme et les passions du cœur, ou les défauts d'humeur et de caractère? Un moraliste répondra que l'un et l'autre sont inépuisables. Oui, mais non pas pour les arts d'imitation, qui choisissent. Or, quand un artiste tel que Molière aura peint un avare, un faux dévot, un philosophe outré comme le Misanthrope, un bourgeois possédé de la manie de faire le grand seigneur comme Jourdain, des femmes entichées de bel esprit; quand il aura peint ces originaux à grands traits, il n'y aura plus à y revenir; un homme d'un vrai talent ne l'essayera même pas; et c'est ainsi que les sujets principaux, saisis par un homme supérieur, ne laisseront plus à ceux qui viendront après lui que le second rang. J'ai fait voir, dans l'analyse du *Misanthrope* et du *Tartufe*, que ces deux pièces étaient les conceptions les plus fortes, les plus profondes, les plus morales dont le génie comique ait pu s'emparer. Donc, à talent égal, un autre Molière n'égalerait pas aujourd'hui les productions du premier. Mais était-il plus difficile de traiter ces deux sujets que ceux des *Horaces* et d'*Andromaque*? Je crois le contraire. J'admets, dans l'un et l'autre genre, la même mesure d'esprit et de jugement, pour bien connaître et bien peindre l'homme, et combiner les situations

dramatiques avec la peinture des caractères ; il restera une partie essentielle que je regarde comme la plus rare de toutes, et qui est propre à la tragédie : c'est l'accord de l'imagination et de la raison, de la sensibilité et du goût, dans un assez haut degré pour donner à la fois aux personnages tragiques toute la noblesse du langage de la poésie et toute la vérité des sentiments de la nature ; ce mélange me semble, je l'avoue, le plus bel effort de l'esprit humain. Il est certainement beaucoup plus aisé d'imiter en vers familiers la conversation ordinaire que de faire parler, dans des situations importantes, les rois et les héros, de manière qu'ils ne soient jamais au delà de la vraisemblance morale, ni au-dessous des conventions poétiques, et qu'ils satisfassent à la fois l'imagination qui veut admirer, et le cœur qui veut être remué; et c'est ici que s'établit la grande différence des deux genres, dont l'un exige absolument ce qui passe pour le plus difficile dans les arts, le beau idéal, tandis que l'autre ne le comporte pas. On s'est mépris souvent sur ce mot, et surtout les détracteurs aiment à s'y méprendre ; ils auraient bien voulu confondre une nature idéale avec une nature fausse : mais l'une est le plus misérable abus de l'art, l'autre en est le chef-d'œuvre ; et cette distinction, qui est une vérité de sentiment pour tout bon artiste, peut devenir pour tout homme de bon sens une vérité raisonnée. Demandez à un peintre, à un sculpteur, s'il est difficile de dessiner des proportions absolument colossales ; ils vous diront qu'il n'y a rien de plus aisé ; mais de donner à un héros comme Achille une figure, une taille, une habitude de corps, un caractère de physionomie, qui sans être en rien hors de la nature, présentent pourtant quelque chose au-dessus des autres hommes, c'est là, vous diront-ils, ce qui demande le ciseau ou le pinceau d'un grand maître. De même, la nature fausse était dans l'enflure, aussi facile qu'insensée, de Garnier, de Rotrou, de Mairet, de tous les prédécesseurs de Corneille : la belle nature idéale était dans *Cinna* et dans *les Horaces ;* et remarquez qu'elle tient surtout à la magie du style tragique.

Celle de la comédie ne consiste qu'à joindre la rime et la mesure au langage usuel, sans gêner sa facilité, et seulement pour y ajouter l'avantage de graver plus aisément dans la mémoire ce qui est digne d'être retenu. C'est un mérite sans doute; mais dans la tragédie la nature des personnages et des intérêts nous fait attendre des choses au-dessus du commun. La poésie, fondée, comme tous les arts, sur des conventions qui promettent un plaisir, s'engage ici à flatter l'oreille par le nombre et l'harmonie, à frapper l'imagination par de belles figures ; et pourtant il faut que ce langage élégant et cadencé conserve assez de vérité pour que l'âme et le cœur soient dans une illusion continuelle, ne croient jamais entendre que le personnage lui-même, et jouissent de la poésie sans qu'elle le fasse oublier. Dans la réalité, il n'aura jamais parlé aussi bien, du moins habituellement : voilà l'idéal. Mais tout ce qu'il dit, il aurait pu le dire ainsi, si l'on parlait en beaux vers ; et l'idéal n'est pas faux. Or, quelle plus grande difficulté que de réunir, et cette donnée qui est de l'art, et ce vrai qui est de la nature? Que l'on y fasse attention, et l'on verra que par soi-même l'un devrait nuire à l'autre, et que, s'ils se fortifient réciproquement, c'est le prodige du génie. En effet, qu'un malheureux se plaigne à vous, qu'un homme passionné vous exprime tout ce qu'il ressent; il ne lui en faut pas davantage pour vous émouvoir : dans son langage vous reconnaissez le vôtre; ce qu'il dit, vous le diriez. Mais que, sous les plus belles formes de la poésie, le malheur et la passion exercent le même empire, et même au delà ; que ce déguisement convenu les embellisse pour l'esprit, et ne les fasse pas méconnaître par le cœur; je le répète, c'est le triomphe de l'imitation dramatique, et c'est celui de la tragédie.

Le dialogue et le style en sont essentiellement nobles; elle seule peut et doit s'élever jusqu'au sublime de toute espèce : et qu'y a-t-il au-dessus du sublime? On a dit que l'esprit de l'homme tendait naturellement à s'élever, et que l'élévation de la tragédie était peut-être plus facile que le naturel de la comédie. Je ne le crois pas. On a confondu une tendance naturelle au grand avec la faculté de se soutenir à une certaine hauteur : ce sont deux choses très-différentes. Les hommes les plus éclairés ont toujours pensé que le style le plus difficile de tous était le style noble; et pour plusieurs raisons : il faut de la force pour y atteindre, de la sagesse pour le régler, et surtout un art infini pour le varier. Il est toujours près, ou de l'exagération, ou de l'inégalité, ou de la monotonie : ces trois écueils sont très-loin du style de la comédie. Vous risquez peu de tomber, parce qu'il ne s'élève jamais, et par la même raison vous risquez peu de monter trop haut; et quant à la monotonie, rien n'en est plus éloigné que la conversation familière, qui, n'ayant point de ton marqué, et les prenant tous, ne peut devenir fatigante que par le fond des choses, et non par l'expression. Aussi convient-on qu'il faut être bien plus grand poëte pour la tragédie que pour la comédie : celle-ci peut demander autant d'invention, mais infiniment moins de poésie de style. Ce n'est pas qu'il n'en faille pour l'écrire comme Mo-

lière dans ses bonnes pièces, comme Corneille dans le grand récit du *Menteur*, comme Destouches dans quelques scènes du *Glorieux*, comme Piron dans *la Métromanie*, comme Gresset dans *le Méchant;* mais ce style, quel qu'en soit le mérite, n'exige pas à beaucoup près la réunion d'autant de qualités qu'en suppose celui des pièces de Racine et de Voltaire, les deux seuls hommes qui jusqu'à nous aient écrit la tragédie avec une perfection continue.

On objecte : — De votre aveu même on peut inférer que, du moins depuis Molière, la comédie est plus difficile que la tragédie, puisque vous posez en fait qu'il a pris ce qu'il y avait de meilleur. — Je réponds : La conséquence n'est pas juste. De ce que j'ai dit on peut conclure qu'il est, non-seulement très-difficile, mais peut-être même impossible d'égaler les ouvrages de Molière; et j'en ai indiqué les raisons: mais l'état de la question n'est point changé; et comme j'ai estimé que Corneille avait eu encore plus à faire que Molière, je suis conséquent lorsque j'estime que la tâche de Racine était plus difficile que celle de Regnard, et la tâche de Voltaire plus que celle de Destouches. J'estime de même que *Manlius* et *Rhadamiste* étaient plus difficiles à faire que *la Métromanie* et *le Méchant*.

On insiste : — Vous avez commencé par établir que le champ de la tragédie est plus vaste que celui de la comédie : donc celle-ci offre moins de ressources, et par conséquent plus de difficultés que l'autre. — Cette objection est pressante : je l'attendais pour développer ce que j'ai mis en avant sur la différence des deux genres, et m'expliquer sur la nature et les résultats de cette différence. C'est en cherchant les meilleures raisons de part et d'autre que l'on peut parvenir à la vérité.

Oui, l'art de la tragédie est composé de parties plus nombreuses, plus diverses, et plus importantes que celui de la comédie; et c'est aussi pour cela que l'un me paraît supérieur à l'autre, et demande plus de qualités réunies. Tous les peuples anciens et modernes, tous les personnages fameux de l'histoire, toutes les révolutions des États, sont du domaine de la tragédie. C'est une richesse immense; mais il faut la conquérir, et le grand talent en est seul capable : c'est une mine abondante, mais très-pénible à fouiller, et qui ne peut être exploitée qu'à grands frais. Quelle force de tête ne faut-il pas pour soutenir sur la scène un grand caractère donné par l'histoire? Quelle solidité de jugement pour en observer toutes les convenances, pour les adapter à l'effet théâtral, pour bien représenter les mœurs nationales, et n'en prendre que ce qu'elles ont de dramatique? Et faites attention que le grand sens nécessaire pour cette partie est loin de suffire, si vous n'y joignez cette sensibilité vive et flexible, nécessaire pour les passions tragiques. N'est-il pas reconnu que les deux choses qui, dans les ouvrages d'esprit, se réunissent le plus rarement, qui même semblent le plus souvent s'exclure, ce sont la grande force de tête et la grande sensibilité du cœur? La sensibilité est assez commune, il est vrai, dans le degré suffisant pour traiter avec quelque succès des sujets qui offrent de l'intérêt : c'est en général la ressource des écrivains médiocres; et les grands caractères de l'histoire sont leur écueil. Thomas Corneille a tiré parti d'*Ariane;* il a défiguré jusqu'au ridicule la reine Élisabeth et le comte d'Essex. Campistron a su intéresser dans le rôle d'Andronic; il a manqué absolument celui de l'empereur, qui devait retracer Philippe II. La Mothe lui-même, le froid la Mothe, a réussi dans *Inès*, et n'a pas su peindre Romulus. Le *Régulus* même de Pradon n'est pas sans quelque intérêt, ni sans art dans la conduite; mais il n'a pas manqué de faire son héros amoureux, et l'a gâté. La Grange Chancel et Châteaubrun ont eu des beautés dans les sujets de la Fable; ils ont totalement échoué dans les sujets d'histoire. Tous ceux qui avaient mis sur la scène César, Annibal, Alexandre, Scipion, ne les y ont pas fait reconnaître; il a fallu Voltaire pour faire parler César. De Belloy a tiré des effets, n'importe comment, d'un sujet d'invention comme *Zelmire;* il a même peint fort bien le patriotisme monarchique dans le maire de Calais; mais le roi d'Angleterre, Édouard III; mais son fils, le prince Noir, le héros de son siècle; mais ce Titus, surnommé les délices du monde; mais Coucy, Bayard, Gaston, du Guesclin, ne sont nullement dans ses pièces ce qu'ils sont dans les historiens. Voyez Gustave Vasa dans l'abbé de Vertot, et cherchez-le ensuite dans Piron: et, pour finir par un exemple frappant que me fournit ce même Piron, et qui prouve que ce riche terrain de l'histoire n'est fertile que sous une main bien robuste, voyez, dans son *Fernand Cortez*, cette époque si fameuse et si poétique de la conquête du nouveau monde : y a-t-il trouvé ce que Voltaire a mis dans son *Alzire?* Il résulte de cette foule d'exemples que ces trésors de l'art, en lui ménageant tant de ressources, ne le rendent pas plus facile, puisqu'ils ne sont guère accessibles que pour le talent le plus éminent. Crébillon, qui en avait beaucoup, n'a jamais su tracer qu'un seul caractère historique, Pharasmane; encore est-il calqué sur Mithridate : on sait à quel point il s'est égaré dans les rôles de Catilina et de Cicéron. Je ne connais que deux exemples d'écrivains du second ordre

qui soient venus à bout d'un grand caractère, la Fosse dans *Manlius*, et la Noue dans *Mahomet II*; et ils servent encore à prouver combien est rare cette réunion des différentes qualités qui seules peuvent mettre dans toute leur valeur les richesses tragiques. Tous deux, avec assez d'esprit et de jugement pour bien dessiner un caractère, n'ont pas eu assez d'imagination poétique pour que le coloris fût digne du dessin.

Je reviens maintenant à la comédie, et j'avoue qu'en effet le nombre des grands caractères est borné, et que Molière a choisi les plus marqués et les plus féconds. Plusieurs de ceux qu'elle peut traiter rentrent les uns dans les autres, ou ne sont que des nuances du même fond. Ainsi, *l'Irrésolu*, *le Capricieux*, *l'Inquiet*, *l'Inconstant*, n'ont pas des différences assez prononcées pour fournir des sujets distincts. Mais trois grandes ressources restent au talent comique, l'intrigue, les mœurs, et la gaieté : c'est surtout la gaieté qui a distingué Regnard. Or, cette qualité si essentielle à la comédie, et qui suffit, même quand elle est seule, pour y procurer des succès, n'est pas à beaucoup près aussi rare que celle qu'exige la tragédie. C'est par la gaieté qu'a réussi la plus ancienne de nos comédies, *Patelin* : elle étincelle dans les pièces de du Fresny, qui a su y joindre une originalité piquante; dans *Turcaret*, où elle est assaisonnée du sel de la plus piquante satire; dans *la Métromanie*, où, grâces au sujet et à la tournure d'esprit de l'auteur, elle est toute de verve et toute poétique; elle a tenu lieu d'intrigue aux *Plaideurs*; elle a fait le succès du *Grondeur*, et des plus jolies pièces de Dancourt, et le principal mérite de plusieurs pièces de nos jours, même de celles où elle n'est pas toujours de bon goût, comme nous le verrons dans celles de Beaumarchais. J'ai rassemblé ces exemples (et je pourrais en ajouter beaucoup d'autres) pour faire voir que, si quelques tragiques d'un ordre inférieur sont parvenus à faire pleurer, il est encore bien plus aisé et plus commun de faire rire : et si l'on m'objectait des tragédies fort médiocres que quelques larmes ont fait valoir au théâtre, je citerais Montfleury, qui est encore joué aujourd'hui, quoique sa gaieté ne soit guère qu'une bouffonnerie licencieuse; tant le spectateur est de bonne composition dès qu'on le fait rire.

La facilité, particulière à la comédie, de faire des pièces en quatre actes, en trois, en deux, en un seul, peut faire regarder l'intrigue comme une mine presque inépuisable. Une historiette plaisante, un conte, une aventure de société, peut très-aisément fournir une comédie très-agréable. Combien d'auteurs se sont fait quelque réputation avec ces bagatelles! Elles vont tout à l'heure passer sous nos yeux. Mettez-les toutes ensemble, joignez-y même des pièces en cinq actes, telles que *le Complaisant* ou *la Coquette corrigée*, et le tout supposera moins d'esprit et de talent qu'*Iphigénie en Tauride*, *Didon*, ou même *le Siége de Calais*.

Les mœurs sont une partie qui coûte beaucoup davantage, et qu'on a bien plus rarement mise en œuvre. Il y en a dans *les Dehors trompeurs*, dans *le Méchant*, et dans quelques pièces plus modernes; mais en général on les néglige trop, soit qu'on ne sache pas les voir avec un œil observateur, soit qu'on n'aperçoive pas tout ce qu'on en pourrait tirer. C'est aujourd'hui le champ où le vrai talent pourrait faire la meilleure et la plus belle moisson. Il faut d'abord se persuader qu'elles ne sont plus ce qu'elles étaient; et ce sont ces changements inévitables, fruits de l'esprit de société, de ses progrès et de ses abus, qui sont un des inconvénients attachés au genre, mais en même temps une ressource pour ceux qui le cultivent. L'inconvénient consiste en ce que la ressemblance perd, sinon de son mérite, au moins de son effet, quand le modèle est changé. Beaucoup de nos comédies sont, du côté des mœurs, des portraits de nos grands-pères qu'on laisse dans l'antichambre, fussent-ils peints par Largilière ou Rigaud. Toutes ces intrigues, conduites par des valets et des soubrettes, ne ressemblent plus à rien. Elles étaient bonnes lorsque les femmes, gênées par des lois plus sévères, avaient besoin de ces agents subalternes. Aujourd'hui l'on peut se passer de leurs secours : ils peuvent encore tout savoir ou deviner tout, mais on ne leur confie plus rien. Personne n'entretient confidemment son valet d'amour ou de mariage, et les femmes savent qu'il n'y a point de confidente plus dangereuse qu'une femme de chambre. Un auteur qui reviendrait à ces vieilles routines ne serait donc pas un peintre; il ne ferait que copier d'anciens tableaux. On ne retrouverait plus aujourd'hui l'original de *Turcaret* : il y en avait cent quand le Sage fit sa pièce. C'est la gaieté des détails qui la soutient, et non plus le plaisir de retrouver ce que l'on connaît. Nos robins ne ressemblent pas plus à leurs pères que nos financiers à leurs prédécesseurs. La querelle de Vadius et de Trissotin, copiée par Molière d'après nature, ne pourrait tout au plus avoir lieu aujourd'hui que dans la littérature des cafés. Tout est changé, et tout est raffiné. C'est sans doute une des raisons qni ont tant diminué dans ce siècle la vogue des anciennes comédies : toujours estimées, elles sont suivies beaucoup moins. Molière lui-même, que l'on sait par cœur, il est vrai, mais pas plus que Corneille et Racine, a bien moins de

spectateurs : c'est que les plaisirs du cœur s'usent moins que ceux de l'esprit, et c'est encore un des grands avantages de la tragédie. Cependant Molière a un mérite particulier, indépendant de toute révolution dans les mœurs. A tout moment il peint ce qui dans l'homme ne change jamais, ce qui tient à la nature, et non pas seulement aux mœurs. S'il refaisait aujourd'hui *les Femmes savantes*, il ferait un autre tableau. Les deux auteurs ne se diraient plus de grosses injures; mais Vadius, après s'être moqué de ceux qui lisent leurs vers, pourrait encore dire : *Voici de petits vers*. Cela est de tous les temps. Molière ne chasserait plus une servante pour n'avoir point *parlé Vaugelas;* mais Chrysale, qui se vante toujours d'être le maître, et qui est toujours mené par sa femme, pourrait dire encore à son gendre, quand sa femme est d'accord sur le mariage de sa fille :

Je vous l'avais bien dit que vous l'épouseriez.

Cela est de tous les temps. Molière est plein de traits pareils; et pourtant, comme on le sait, il n'attire plus la foule, comme nos grands tragiques, parce que, toutes choses d'ailleurs égales, on aime encore mieux être ému que d'être amusé.

On a dit que, sur le retour de l'âge, il arrivait assez souvent de préférer la comédie à la tragédie. La vérité est qu'on devient seulement plus difficile sur le tragique, parce qu'on a le goût plus formé que dans la jeunesse, où toutes les émotions sont bonnes pour l'extrême besoin qu'on en a; et j'ai toujours vu qu'une bonne tragédie bien jouée produisait son effet sur les spectateurs de tout âge, et n'attirait pas moins les vieillards que les jeunes gens. Mais la comédie est plus communément bien exécutée que la tragédie; de plus, elle supporte bien mieux la médiocrité de l'exécution, et cette différence est encore à l'avantage de la tragédie. Elle prouve l'idée qu'on a de l'excellence de cet art, par le chagrin qu'on éprouve à le voir dégradé; elle prouve le plaisir qu'on s'en promet, par le regret de voir cette espérance trompée. Enfin, pour ajouter une dernière preuve de cette prééminence, j'observerai que tous nos tragiques célèbres se sont essayés avec succès dans la comédie, Corneille dans *le Menteur,* Racine dans *les Plaideurs*, Voltaire dans *Nanine;* et pas un comique n'a pu faire une tragédie passable. Regnard, Brueys, Marivaux, la Chaussée, et autres, l'ont tenté, l'on ignore jusqu'au titre de leurs pièces. Thomas Corneille écrit très-mal la tragédie, et il a versifié assez heureusement le *Festin de Pierre*.

J'ai exposé l'inconvénient qui résultait, pour la comédie, de la mobilité des mœurs sociales; mais on peut le compenser par l'avantage de rajeunir le portrait en suivant les variations du modèle, et de renouveler ainsi cette partie de l'art qui est sujette à vieillir. C'est l'espèce de gloire qui se présente aujourd'hui à celui qui aura le courage et la force de s'en servir : ce sont des mœurs qu'il faut peindre. La société mise sur la scène peut seule tenir lieu de ces caractères prononcés, saillants et à gros traits, que ne comportent plus guère l'élégance perfectionnée de nos usages et le ton presque uniforme de ce qu'on appelle le monde. Les vices et les ridicules raffinés, et la corruption raisonnée, et l'hypocrisie, non plus de religion, mais de morale, n'offrent pas, je l'avoue, des surfaces aussi fortement comiques que les mœurs du temps de Molière; mais ce qui ne peut plus suffire à un portrait peut se rassembler en tableau, et la comédie peut se conformer à la marche de la société. Si chaque individu ne marque pas assez, l'esprit général marque beaucoup; et ses traits, quoique dispersés sur plusieurs physionomies, peuvent faire sur la scène une peinture vivante, et c'est au vrai talent qu'il appartient de la colorier [1].

Nous avons de jeunes auteurs qui ont de la gaieté et du naturel dans le dialogue, de la facilité et de l'élégance dans le style [2]. C'est un avantage d'autant plus estimable en eux, qu'ils l'ont sauvé de la longue contagion du faux esprit, et du règne passager de la grossièreté révolutionnaire : qu'ils y joignent l'observation des mœurs, et nous aurons encore des poëtes comiques.

SECTION II. — Destouches.

Le premier que ce siècle nous présente, en suivant l'ordre des temps, c'est Destouches. La collection de ses ouvrages imprimés est nombreuse; et, heureusement pour sa réputation, la plus grande partie est dans un entier oubli. C'est un triste recueil que celui qui est composé du *Curieux impertinent*, de *l'Ingrat*, du *Philosophe amoureux*, de *l'Obstacle imprévu*, de *l'Ambitieux*, du *Médisant*, de *l'Enfant gâté*, de *l'Aimable Vieillard*, de *l'Amour usé*, de *l'Homme singulier*, de *la Force du naturel*, du *Jeune Homme à l'épreuve*, du *Trésor caché*, du *Dépôt*, du *Mari confident*, de *l'Archimenteur*, *etc.* A l'énumération de ces titres, on est tenté de répondre comme Chicaneau :

Si j'en connais pas un, je veux être étranglé.

Et ce qu'on peut faire de mieux, c'est de ne pas les connaître. Une insipide monotonie d'intrigues com-

[1] On s'apercevra aisément que tout ce morceau, hors le dernier alinéa, fut composé avant la révolution; et je n'y ai rien changé, parce qu'il demeure aussi vrai qu'auparavant.

[2] MM. Collin d'Harleville, Picard, l'auteur des *Étourdis*, etc.

munes, froides ou forcées; des scènes de valets remplies de plaisanteries triviales; des rôles d'amoureux et d'amoureuses, débitant des fadeurs usées; de grossières imitations de Molière et de Regnard qu'on peut appeler de maladroits plagiats : tel est le fond de toutes ces pièces. Pas un caractère bien conçu, pas une situation comique; la plupart des sujets mal choisis.

L'Ingrat pouvait-il être un caractère de comédie? Peut-on rire de ce qui fait horreur? Un homme qui fait trophée du vice le plus bas et le plus odieux, qui s'en vante et en fait des leçons à son valet, pouvait-il être supporté? Si l'auteur a cru s'autoriser de *Tartufe*, qui est aussi ingrat qu'on peut l'être, c'est qu'il n'a pas vu que rien n'était plus naturellement comique que les grimaces de la fausse dévotion, et que le plaisant du masque couvrait l'odieux du visage.

Le Médisant n'est qu'une nuance du *Méchant*, et ne peut pas faire un caractère qui puisse soutenir cinq actes. Une légèreté d'esprit qui n'est qu'en paroles ne peut guère produire des situations; ce qui pourtant est le but des caractères comiques, et les met en valeur. On imagina de reprendre *le Médisant* il y a vingt ans, à la faveur des *Fausses infidélités*, qu avaient un succès très-mérité: la grande pièce ne servit qu'à faire abandonner la petite.

L'Homme singulier ne fut pas plus heureux : sa singularité se borne à s'habiller autrement que les autres, à appeler son laquais *monsieur*, et à ne pas manger à des heures réglées. Le reste de son rôle est tout en lieux communs de morale, qui sont à l'usage de tout le monde comme au sien : ce n'est pas là de la comédie.

L'Ambitieux n'en est pas une : c'est une espèce de drame héroïque dans le genre de *Don Sanche d'Aragon*, mais très-loin de cette pièce, qui, toute froide qu'elle est, a des beautés dignes de Corneille. Il y a dans celle de Destouches un rôle capable d'en faire tomber une meilleure : c'est une espèce de folle qu'il appelle *indiscrète*, et qui est d'une extravagance outrée et ridicule, aussi impossible à supporter dans la femme d'un premier ministre qu'il le serait de trouver madame d'Escarbagnas dans une femme de la cour.

La Fausse Agnès, qui n'a été jouée qu'après la mort de l'auteur, est restée au théâtre. Il faut se prêter à l'excès de crédulité du poëte campagnard, qui est la dupe d'une stupidité apparente, portée à un excès absolument invraisemblable dans une fille bien élevée et qui passe pour avoir de l'esprit. Comme il n'en manque pas lui-même, malgré sa burlesque métromanie, il est bien difficile qu'il donne si aisément dans un piége si grossier, et qu'il imagine qu'une fille de condition, qui a dix-huit ans, *apprend à écrire depuis deux mois* : c'est une caricature; mais la dupe fait rire, et, comme je l'ai dit, on ne se rend pas difficile sur le rire.

Le Tambour nocturne et *le Dissipateur* n'ont été joués non plus que depuis la mort de Destouches. La première de ces deux pièces est une imitation d'une comédie anglaise : il y a dans l'original trois ou quatre intrigues, suivant l'usage; il n'y en a point du tout dans la copie. C'est un homme que sa femme croit mort, et qui s'amuse pendant cinq actes à lui faire peur en jouant le rôle de revenant, ou à lui donner, sous l'habit d'un devin, des conseils dont elle n'a pas besoin. Il s'agit d'éloigner un fat qu'elle-même méprise souverainement, et que le revenant finit par mettre en fuite en battant du tambour. Il n'y a là aucune espèce de nœud dramatique; mais tout a passé à la faveur d'un de ces rôles originaux, dans le grotesque, que les crayons anglais savent dessiner. Le jeu de Préville fit la fortune de M. Pincé, du vieil intendant *aux trois raisons*, et la pièce est demeurée. Telle qu'elle est, je la préfèrerais au *Dissipateur*, toutes les fois que M. Pincé sera bien joué, car du moins il amuse; mais le fond du *Dissipateur* est si essentiellement faux, que le bon sens ne peut s'empêcher de le rejeter. Quelle idée que celle d'une femme qui, pour corriger son amant de sa prodigalité, projette de s'emparer de toute sa fortune, et en vient à bout dans un jour! Quel homme a jamais perdu, dans une partie de jeu avec sa maîtresse, *argent, billets, contrats, meubles, carrosse, hôtel*, enfin tout ce qu'il possédait? L'auteur n'avait pas osé risquer cette pièce de son vivant; et quoiqu'elle ait eu peu de succès après sa mort, cependant elle est au répertoire. Des deux scènes qui ont contribué à la faire supporter, l'une est encore un emprunt fait à Regnard : c'est la méprise de l'oncle, à qui on fait accroire, comme à celui du joueur, que son neveu est amendé, et que le bruit des convives, dans la salle voisine, est une dispute de savants, comme les imprécations du joueur sont, dans la bouche d'Hector, *des vapeurs de morale* causées par la lecture de Sénèque. L'autre appartient à Destouches, et a de l'intérêt : c'est l'offre généreuse du dernier valet qui reste au dissipateur, et qui veut partager le peu qu'il possède avec son maître que tout le monde vient d'abandonner. L'effet de ces sortes de scènes est toujours sûr; mais qu'est-ce qu'un incident isolé et qui ne produit rien pour racheter un canevas si vicieux?

Le Triple Mariage est calqué sur tout ce que l'on connaît. Parmi cette foule de petites pièces d'un

acte, dont la réussite est si facile, et qui laissant d'autant plus de place à l'indulgence, qu'il y en a moins pour l'ennui, l'on en connaît peu d'aussi médiocres. Celle-ci était fondée sur une aventure réelle. Un père, son fils et sa fille s'étaient tous trois mariés secrètement. On croirait que ces trois mariages secrets peuvent amener quelques situations : point du tout; ils n'annoncent qu'une fête et un bal, où les trois mariages se déclarent à mesure que chaque personnage se démasque.

L'Irrésolu eut très-peu de succès, et n'a pas été repris pendant la vie de l'auteur. C'est encore un de ces sujets dont le choix prouve peu de discernement, un de ces caractères dont le développement nécessite l'uniformité : dès la première scène, on l'a vu tout entier; on est sûr qu'il dira toujours oui et non. Il en est comme de *l'Esprit de Contradiction*, que du Fresny avait d'abord fait en cinq actes, puis en trois, puis en un seul. Il réussit sous cette dernière forme, parce qu'il n'en fallait pas davantage pour filer ingénieusement une petite intrigue qui a pour objet de faire dire *oui* à la personne contrariante, en lui faisant croire que tout le monde veut qu'elle dise *non*. Cette idée est agréable, et un acte suffisait pour la remplir; au lieu que la même contrariété, revenant pendant cinq actes, n'offrait que le retour d'un même effet; et c'est ce qui arrive aussi dans *l'Irrésolu*. Tout le jeu du personnage consistant à vouloir et à ne vouloir pas, on sait trop que sa volonté du second acte sera tout le contraire du premier, et ainsi de suite : c'est une machine qui tourne sur elle-même, et celle-là n'est pas la machine dramatique, qui doit toujours offrir un mouvement varié. Il y a pourtant du mérite dans cette pièce : elle n'est pas mal intriguée, et elle est assez purement écrite. Il y a de l'art à justifier l'irrésolution par les différentes manières de voir un objet sous plus ou moins de rapports, selon qu'on a plus ou moins de lumières. Les scènes de l'irrésolu avec les deux femmes entre lesquelles il hésite sont assez bien dialoguées; et il finit la pièce par un vers singulièrement heureux lorsqu'il dit, après s'être enfin déterminé pour Julie :

J'aurais mieux fait, je crois, d'épouser Célimène.

Je suis persuadé que cette comédie, si l'auteur l'eût mise en un acte, aurait eu le même succès que *l'Esprit de Contradiction* : telle qu'elle est, on la joue rarement.

Si Destouches n'eût fait que les ouvrages dont je viens de parler, il serait au-dessous de Dancourt, car il n'y en a pas un qui vaille *les Bourgeoises de qualité*; mais il a fait *le Philosophe marié* et *le Glorieux*; et en vérité quand on a lu tout le reste, on est étonné qu'il les ait faits. Ce n'est pas le seul exemple de cette prodigieuse disproportion : nous l'avons vue dans l'auteur de *Rhadamiste*; nous la verrons dans celui de *la Métromanie*. Le talent est souvent une sorte de mystère pour les connaisseurs, comme l'intelligence humaine pour les philosophes. Ceux-ci ont peine à concevoir des traits de lumière qui brillent quelquefois dans l'homme le plus borné; ceux-là ne peuvent pas expliquer davantage comment un talent très-faible dans une foule de productions peut avoir un ou deux moments si heureux, qu'il rassemble dans un seul ouvrage tout ce qui lui avait manqué dans les autres.

Il y a dans *le Philosophe marié* de la conduite et de l'intérêt, des situations et des contrastes. Le mystère qu'Ariste veut garder sur son mariage, qu'il a conclu sans le consentement d'un oncle dont il est l'héritier, est suffisamment justifié par la crainte de perdre cette succession, et de nuire à la fortune de sa femme et de ses enfants, si cet oncle, qui a des vues d'établissement pour lui, vient à savoir qu'il s'est secrètement engagé. Mais c'est un défaut réel, dans le caractère d'un homme donné pour philosophe, de montrer tant de confusion d'être marié, pour s'être permis auparavant de plaisanter sur le mariage et de se moquer de ceux qui avaient pris ce parti. C'est mettre beaucoup trop d'importance à ce qui en a fort peu, et rougir beaucoup trop de l'espèce d'inconséquence la plus excusable de toutes. Cette petitesse déplaît dans un homme d'ailleurs fort sensé, et nuit un peu au plaisir que fait en général cet ouvrage très-estimable. La douceur, la sensibilité, la modestie, qui font le caractère de Mélite, méritent la tendresse qu'Ariste a pour elle, et ont l'avantage assez rare de rendre l'amour conjugal intéressant. Le parti que prend enfin Ariste de déclarer et de soutenir hautement son mariage, au risque d'être déshérité par son oncle, qui parle de le faire casser, redouble cet intérêt; et le dénoûment est fort bien amené par la méprise très-plaisante et très-naturelle de cet oncle, qui prend pour Mélite sa sœur Céliante, et qui ne conçoit pas qu'on lui ait vanté la douceur et les grâces d'une femme qui le traite avec la brusquerie la plus aigre. Cet emportement, de plus, n'a rien de déplaisant ni de déplacé, parce que Céliante, qui est naturellement très-vive, ne peut entendre de sang-froid qu'on menace de casser le mariage de sa sœur : ce sentiment honnête justifie tout, et les bienséances sont gardées. D'un autre côté, la modestie soumise et résignée de Mélite n'en a que plus de pouvoir sur le cœur de cet oncle, qui se croyait bravé et insulté, et qui ne voit que de la

soumission et de la douceur. Tout le cinquième acte est bien conçu, et remplit toutes les conditions dramatiques, qui conduisent le progrès de l'intrigue de manière que la fin enchérisse sur tout ce qui a précédé. Il faut aussi louer l'auteur du choix de l'épisode qu'il a su lier à son action : les caprices de Céliante, et son humeur fantastique, mais amusante, étaient nécessaires pour égayer et varier le sujet que la philosophie d'Ariste, et la situation contrainte de Mélite, auraient pu sans cela faire paraître d'un sérieux trop uniforme. C'est par la même raison qu'il y a joint le rôle du marquis du Lauret, qui a pénétré le secret d'Ariste, et se divertit à lui donner de la jalousie en paraissant amoureux de sa femme. Ce rôle, celui de la suivante Finette, qui profite de ses avantages sur un maître dont elle a le secret, et les scènes de querelles et de picoterie entre Céliante et Damon son amant, répandirent dans cet ouvrage l'enjouement essentiel à la comédie. Le dialogue en est agréable et le style pur, quoiqu'on désirât d'en retrancher quelques plaisanteries un peu froides, et même assez peu décentes. Damon, par exemple, en querellant avec Céliante, lui dit :

Quoique vous m'appeliez pour vous faire raison,
Je vous laisse le choix du temps, du lieu, des armes ;
Mais, comme vous pourriez m'éblouir par vos charmes,
Pour rendre tout égal, ne conviendrez-vous pas
De choisir une nuit pour vider nos débats ?
Vous riez !

CÉLIANTE.

Oui, je ris, quoique fort en colère.
Cette saillie est bonne, et ne peut me déplaire.

Apparemment Céliante n'est pas difficile en *saillies :* celle-là me paraît beaucoup trop apprêtée, et de plus faite pour plaire à Finette plutôt qu'à Céliante. Mais ces taches sont rares dans *le Philosophe marié*, qui en général est écrit de bon goût.

Cet ouvrage, qui eut un grand succès, faisait déjà beaucoup d'honneur à Destouches ; mais il se surpassa lui-même dans *le Glorieux*. Ce n'est pas que l'on n'ait beaucoup critiqué le rôle principal ; mais j'avoue qu'en le relisant ces critiques m'ont peu frappé, et que je n'ai trouvé à reprendre que quelques détails qui manquent de convenance. Il est bien sûr que le comte de Tuffière, qui malgré sa hauteur, se pique d'une extrême politesse, ne doit pas dire devant son futur beau-père qui lui rend visite, et à qui un valet veut donner une chaise :

. . . . Non, offrez ce fauteuil :
Il ne le prendra pas....

C'est une grossièreté dont l'homme le plus vain n'est pas capable, dès qu'on lui suppose l'usage du monde. Je conviens aussi qu'on peut désapprouver en lui le refus de rendre une visite à la mère d'Isabelle qu'il veut épouser. C'est trop blesser les usages reçus, et je ne pense pas que le grand seigneur le plus fier se crût dispensé de cette démarche, qui est de nécessité envers une mère dont on recherche la fille. Il est vrai que ce refus produit, entre le glorieux et Lisimon, une scène d'humeur qui est comique.

. . . . Suivi de ma famille,
Dois-je venir ici vous présenter ma fille,
Vous priant à genoux de vouloir l'accepter ?
Si tu te l'es promis, tu n'as qu'à décompter :
Ma fille vaut bien peu, si l'on ne la demande.
Je te baise les mains, et je me recommande
A ta grandeur. Adieu.

Mais les boutades plaisantes de Lisimon ne réparent pas cette disconvenance marquée dans le rôle du glorieux, qui d'ailleurs, à ces deux fautes près, ne mérite que des éloges. Je présume que ce sont ces fautes, et la mauvaise honte poussée trop loin dans *le Philosophe marié*, qui ont fait dire à Voltaire que le comique de Destouches était *un peu forcé*. Tout le reste de l'ouvrage me paraît d'un comique parfaitement bien entendu. Rien de plus heureux que d'opposer au comte de Tuffière, qui porte si haut les prérogatives de sa naissance, et qui est si délicat sur le ton et les manières, un épais financier, bon homme au fond, mais persuadé que ses richesses le mettent au niveau de tout le monde, et accoutumé, par défaut d'éducation, à une familiarité qui va jusqu'à tutoyer tous ceux qui ont affaire à lui. Quoique ce contraste semble se présenter de soi-même, il n'en est pas moins plaisant, surtout par les efforts momentanés que fait Lisimon pour être un peu plus poli avec le comte, efforts qui n'aboutissent qu'à le faire retomber un moment après dans ses vieilles habitudes. On rit de bon cœur de voir à quel point il déconcerte la morgue et la gravité du comte ; et quand il l'entraîne par le bras en criant,

Laisse en entrant chez nous ta grandeur à la porte,

on dit comme Pasquin,

Voilà mon glorieux bien tombé !...

L'auteur a employé toute l'adresse convenable à motiver, d'un côté, la complaisance forcée de Tuffière, qui est au supplice, mais qui a besoin d'un riche mariage, et de l'autre, la patience de Lisimon, qui ne laisse pas d'être excédé quelquefois des hauteurs du comte, mais qui veut absolument que sa fille soit comtesse, et qui, de plus, accoutumé à être maître chez lui, tient d'autant plus à ce mariage, que sa femme s'est déclarée pour un autre gendre. Ainsi la pièce, dont le fond est très-moral,

fait voir, dans le financier, comme dans le grand seigneur, les prétentions de la vanité punies par les sacrifices qu'elles coûtent. Le plan est arrangé de manière à mettre sans cesse l'orgueil en souffrance, et toujours par des moyens aussi naturels que les effets sont comiques. Le glorieux veut imposer à tout le monde, et tout le monde le met à la gène ou se moque de lui. Il n'y a pas jusqu'à l'homme *aux révérences*, le doucereux Philinte, qui le raille très-finement à l'instant même où le comte croit lui faire la loi. La suivante, Lisette, se trouve autorisée par sa maîtresse à faire la leçon au présomptueux Tufflère, qui est forcé de la recevoir. Mais ce qu'il y a de mieux conçu, c'est de lui avoir donné un père dont la pauvreté désole son faste : et de là cette scène excellente où il est obligé de faire passer ce vieillard pour son intendant, de là le coup de théâtre, vraiment comique, produit par un seul mot dans la scène de la reconnaissance : *Sa sœur femme de chambre !* C'est encore une idée qui va au but de la pièce, que le père du glorieux ait été ruiné par l'orgueil de sa mère; et ce qu'on ne saurait trop louer, c'est de n'avoir jamais rendu ni vil ni odieux le principal personnage, qui doit être, au dénoûment, heureux et corrigé. Il a beau rougir de l'indigence de son père, la nature l'emporte quand elle réclame ses droits, et il tombe à ses genoux devant une foule de témoins. Il s'excuse même, au quatrième acte, d'une manière assez plausible, de vouloir cacher l'état malheureux de son père à un opulent financier qui pourrait mépriser la pauvreté. Il conjure ce père de ne pas les exposer tous deux à cette humiliation, et c'est là que se trouvent ces deux vers admirables,

> J'entends : la vanité me déclare à genoux
> Qu'un père infortuné n'est pas digne de vous;

vers qui ont une sorte de beauté bien rare et presque unique dans la comédie, le sublime de l'expression ; car on peut qualifier ainsi *la vanité* qui parle *à genoux*.

Au mérite des caractères et des situations, *le Glorieux* joint celui d'un intérêt peu commun dans ce genre de drame, et qui n'est point trop romanesque. Il se fait sentir surtout dans le dénoûment, où l'on est bien aise que le père soit rentré dans ses biens, et l'apprenne à son fils, lorsque la nature a vaincu son orgueil, et à sa fille, dont une conduite honnête, sage et courageuse a fait désirer l'union avec le jeune Valère, le fils de Lisimon, dont l'amour n'a eu que des vues légitimes. Les rôles accessoires n'ont pas été négligés : il y a du comique dans celui de la Fleur, qui ne peut souffrir d'avoir un maître à qui ses valets n'oseraient parler,

> . . . J'aimerais mieux deux mots que deux pistoles;

dans celui de Pasquin, le valet de chambre, qui copie sans y penser les grands airs de son maître, mais qui ensuite a le bon sens de n'en donner d'autre raison, *sinon qu'il est un sot*. Enfin l'élégance de la versification, et un dialogue semé de traits heureux et de vers qu'on a retenus, achèvent de mettre cette comédie au rang des premières de ce siècle. Quelques personnes préfèrent la *Métromanie : le Glorieux* a toujours été plus suivi; et sans prétendre décider le goût des autres sur deux pièces si différentes, j'avouerai que le mien incline pour le chef-d'œuvre de Destouches.

SECTION III. — Piron et Gresset.

Avant de parler de celui de Piron, ou plutôt du seul bon ouvrage qui nous reste de lui, il faut dire un mot de ses autres compositions dans le même genre. Ce n'est pas qu'elles en vaillent la peine; mais comme il ne manque pas de gens qui louent dans tel auteur tout ce qu'il y a de plus mauvais, par la même raison qu'ils décrient dans tel autre ce qu'il y a de meilleur, il ne faut pas garder un silence qu'ils auraient soin d'interpréter à leur façon. *L'Amant mystérieux* fut joué avec les *Courses de Tempé* : l'un tomba, l'autre eut quelque succès, apparemment parce que l'on fut plus indulgent pour la pastorale que pour la comédie. Le temps leur a fait une égale justice : toutes deux sont entièrement oubliées. L'auteur a le courage d'avouer, dans une préface, que l'*Amant mystérieux* méritait son sort : ce qui eût été encore plus louable, c'était de ne pas l'imprimer; mais enfin, puisqu'il l'a condamné lui-même, c'est une raison pour n'en rien dire. Quant aux *Courses de Tempé*, rien au monde n'était plus opposé au talent de Piron que ce genre de drame, qui demande de la grâce et de la douceur, et forme un contraste achevé avec la dure sécheresse de son style. Le peu d'intrigue qu'il y a dans la pièce est aussi entortillé que le dialogue. Il s'agit de gagner une femme à la course, et il se trouve que celui qui est vainqueur n'a voulu l'être que pour céder sa conquête à un autre, le tout sans aucune nécessité, et pour mettre gratuitement en peine, jusqu'au moment de la victoire, son ami et la maîtresse de son ami, qui avaient cent autres moyens d'être heureux. La pièce est très-mal imaginée et très-mal écrite. Quant à la manière dont Piron fait parler ses bergers, il suffit d'écouter ces vers :

> On sait de votre sœur l'inquiétude extrême;
> Elle fait du reproche un usage *fréquent*.
> Mais d'une bouche qu'on aime
> Le reproche est-il *choquant ?*
> De l'amitié véritable
> C'est le signe *convaincant :*

C'est le langage *éloquent*
D'un sentiment respectable.
Plus il est, par *conséquent*,
Continuel et *piquant*,
Plus l'amant est redevable.

Cette gravité si déplacée d'expressions morales, ce choix bizarre de rimes si pesamment redoublées, ces aigres consonnances et ces tournures laborieuses, voilà ce que Piron sait tirer de la flûte pastorale.

On ne connaît guère de ses *Fils ingrats*, que le titre : ils n'ont jamais été repris, quoiqu'ils aient eu, comme tant d'autres pièces qui ne valent pas mieux, l'honneur d'une réussite éphémère. Le sujet est aussi mal choisi que celui de l'*Ingrat*, de Destouches; il roule de même sur un fond trop odieux; mais il est bien plus mal conduit. L'intrigue des cinq actes consiste à retirer des mains de trois fils avides des biens dont leur père s'était dépouillé en leur faveur; et toute cette intrigue, qui ne tend qu'à leur faire croire qu'il a encore d'autres biens à partager, est menée par un paysan. Chacun d'eux, dans l'espérance d'avoir la plus grande part au nouveau partage, s'empresse d'offrir au père une partie de ce qu'il leur avait abandonné, et il recouvre ainsi la moitié de sa fortune. L'auteur n'a pas même fait usage du contraste heureux qui se présentait de lui-même, et qui pouvait jeter quelque intérêt dans la pièce; il n'a pas songé à opposer la reconnaissance de l'un des trois fils à l'ingratitude des deux autres : tous trois sont grossièrement vils et sottement crédules. La diction est encore plus martelée que celle des *Courses de Tempé;* et quand elle cesse d'être froide, et veut devenir comique, elle est du plus mauvais goût. On en peut juger par ce morceau du rôle d'un valet :

En passant comme un Basque auprès de la maison,
De cent ragoûts exquis la douce *exhalaison*
M'est par un soupirail *venu*[1] *rompre en visière :*
Mon âme en a passé dans mon nez tout entière,
Et, piquant l'appétit dont le ciel m'a doué,
Sur la place à l'instant l'odorat m'a *cloué.*
Excusez un moment ma friandise émue
Des charmes d'une odeur chez vous si peu connue, etc.

C'est réunir le burlesque et le baroque. Il y a pourtant quatre vers bien faits dans le rôle du père :

Devais-je, à votre avis, thésaurisant sans cesse,
Imiter ces vieillards, tyrans de la jeunesse,
Qui la faisant languir, sans être plus heureux,
La privent des plaisirs qui sont perdus pour eux?

Mais c'est tout ce qu'il y a de bon dans la pièce.

C'est pourtant cet homme qui a fait la *Métromanie*. On demande tous les jours comment s'est opérée cette espèce de transformation : serait-ce que Piron, étant lui-même un vrai métromane, un homme entièrement absorbé dans le métier de versificateur, est enfin devenu poëte quand il a eu pour sujet sa passion favorite? Il est sûr que dans toute la pièce il n'est pas question d'autre chose. Damis est un jeune métromane avec du talent; Francaleu, un vieux métromane avec des ridicules; Baliveau n'est occupé qu'à fronder la passion de la poésie, et Damis et Francaleu la défendent; Dorante n'a plu à sa maîtresse qu'à l'aide des vers que lui a fournis Damis; la première représentation d'une pièce nouvelle et des vers envoyés au *Mercure*, font les principaux ressorts de l'intrigue. Il s'ensuit que l'auteur, occupé ici des idées qui lui étaient les plus familières, a pu avoir plus d'esprit dans ce sujet que dans tout autre; mais cela même n'explique pas comment, tous ses ouvrages étant si mal écrits, celui-là seul l'est supérieurement. Ainsi, sans chercher ni comment ni pourquoi, contentons-nous de reconnaître que la *Métromanie* est un chef-d'œuvre d'intrigue, de style, de verve comique et de gaieté. Hors les deux rôles d'amants, qui sont peu de chose, tous les autres sont parfaitement traités. L'enthousiasme du métromane pour son art et son insouciance sur tout le reste; la folie de rimer, si amusante dans Francaleu, et mêlée de tant de bonhomie; la mauvaise humeur du vieux capitoul, si naturelle, si plaisante, et même soutenue d'un grand fonds de raison; la malice de la soubrette, et les boutades du valet de Damis, qui enrage des folies de son maître, mais qui lui est attaché; tout cela est excellent. Et les situations! comme elles naissent les unes des autres comme elles sont originales! quelle progression et quelle variété d'effets! comme tous les incidents sont choisis et ménagés! comme toutes les surprises sont théâtrales et bien préparées! combien d'idées heureuses! combien d'art dans la conduite! Cet oncle qui sollicite un ordre pour faire enfermer son neveu, et qui se trouve répétant un rôle avec lui; ce Francaleu qui s'adresse au métromane pour obtenir la lettre de cachet que l'on demande contre lui; et, ce qui est au-dessus de tout le reste, un dialogue qui met en valeur tout ce que l'art a combiné; une verve intarissable; une poésie qui prend tous les tons, et qui les prend à propos; une gaieté comique qui étincelle en saillies continuelles; une foule de traits charmants, qu'on est dispensé de rappeler, parce que tout le monde les a retenus; une foule de vers où chaque mot a son prix! Je ne connais point d'ouvrage où il y ait plus de cet esprit qui est celui du sujet, où il soit plus saillant sans être jamais cherché, où il soit plus prodigué sans luxe et sans profusion.

Quelle objection peut-on faire contre tant de mé-

[1] Faute de langue : il faut *venue*.

rites réunis? Il y en a d'abord une, qui ne les affaiblit pas en eux-mêmes, puisqu'ils sont au plus haut degré où ils puissent être, mais qui restreint l'admiration qu'on leur doit, et laisse place à la concurrence. C'est la nature du sujet, renfermé tout entier, soit pour les caractères, soit pour les situations, soit pour les détails, dans un travers d'esprit qui est particulier à une classe peu nombreuse, et qui influe peu sur la société : ce travers, c'est la manie de versifier. La comédie étant un tableau moral, plus elle généralise ses modèles de manière à procurer l'instruction du plus grand nombre, plus elle a le mérite de s'approcher de son principal objet, et celui-là manque à la *Métromanie*. C'est une aventure plaisante très-ingénieusement dialoguée, mais qui ne peut guère que faire rire, car elle ne tend pas même à corriger le travers qu'elle représente; au contraire, elle est bien plus propre à faire des métromanes qu'à en diminuer le nombre. Otez à Damis l'excès d'enthousiasme qui tient à la jeunesse et qui doit passer avec elle, c'est d'ailleurs un personnage dont quiconque a le goût de la poésie sera flatté d'être la copie, et se croira même autorisé à suivre l'exemple. Il a une supériorité évidente sur tout ce qui l'entoure, il s'exprime avec grâce, pense avec noblesse, agit avec courage et générosité; au dénoûment, l'admiration et la reconnaissance mettent tout le monde à ses pieds. Qui ne voudrait pas lui ressembler? Il est brouillé avec son oncle, mais on voit que son talent et son caractère lui feront partout des amis; il refuse un mariage avantageux, mais il n'était pas amoureux, et ne désire pas la fortune; et de là naît un autre inconvénient qui se fait sentir surtout au théâtre, le défaut d'intérêt. Dans quelque genre de drame que ce soit, il en faut à un certain degré : le cœur ne demande pas à être vivement ému dans une comédie; mais pourtant il veut y être pour quelque chose, s'attacher à quelque objet, et emporter quelque satisfaction; en un mot, dès que vous rassemblez les hommes au théâtre, le cœur ne doit pas y être entièrement oisif. Or, le caractère tout à la fois comique et brillant que Piron a donné à son métromane lui a prescrit un plan qui exclut tout intérêt. Il est très-plaisant de l'avoir fait amoureux de mademoiselle Mériadec, qui n'est autre que le rimeur Francaleu; il est très-noble de l'avoir peint absolument désintéressé, et capable de procurer à son ami une héritière de cent mille écus qu'il pouvait prendre pour lui. Mais qu'arrive-t-il? C'est que cet intérêt dont je viens de parler, et qui est nécessaire à toute espèce de drame, ne pouvant pas se porter sur lui, ne peut plus se placer que sur Dorante; et malheureusement celui-ci est tellement inférieur à Damis de tout point, il mérite si peu de tenir son bonheur de la main d'un ami qui a tant de droit de se plaindre de lui, que tous les spectateurs désirent au fond de l'âme que le métromane l'eût emporté sur lui, et ne fût pas obligé de dire en finissant la pièce :

Muses, tenez-moi lieu de fortune et d'amour.

La dernière impression est très-essentielle au théâtre, et celle-là n'est pas avantageuse à l'ouvrage, et fait trop sentir le vide d'intérêt que jusqu'à ce moment la gaieté comique a suppléé. Voilà, ce me semble, les raisons qui font que *la Métromanie* ne produit pas un effet dramatique proportionné à l'idée qu'elle laisse de son mérite, et au plaisir qu'elle fait à la lecture. Elle amuse, elle plaît à l'esprit, l'oreille en retient les vers; mais elle ne rappelle pas au théâtre autant que le *Glorieux*. Il y a dans l'ouvrage de Destouches moins de verve, moins de saillies, moins de gaieté que dans celui de Piron; mais pourtant il y a de tout cela dans un degré suffisant, et il s'y joint un comique plus moral, plus profond, plus étendu, et surtout un bien plus grand intérêt; et ce sera toujours un avantage précieux que de joindre l'intérêt aux effets comiques : Molière n'y est parvenu que dans ses chefs-d'œuvre.

C'est là surtout ce qui manque au *Méchant* de Gresset. L'intrigue en est froide, et copiée à peu près du *Flatteur* de Rousseau. Le méchant comme le flatteur, veut rompre le mariage d'un de ses amis pour se substituer à sa place : le flatteur, parce que ce mariage peut lui faire une fortune dont il a besoin; le méchant, pour avoir le plaisir de brouiller; et dans les deux comédies c'est un valet gagné par une soubrette, qui démasque le traître, et fournit contre lui les pièces de conviction. Mais celle de Gresset est mieux conduite que celle de Rousseau : dans celle-ci, le jeu des ressorts est un peu forcé; il est, dans l'autre, plus aisé et plus naturel. *Le Flatteur* est presque entièrement dénué de comique, si ce n'est dans quelques endroits de la scène du dédit, dont le fond est d'ailleurs peu vraisemblable. Il y en a davantage dans le *Méchant*, particulièrement dans la scène où Valère joue la fatuité et l'impertinence pour dégoûter de lui le bon homme Géronte : cette scène est excellente, mais c'est aussi la seule qui soit vraiment en situation. Il s'offrait là un fonds d'intérêt dont il est bien surprenant que le poëte n'ait tiré aucun parti, puisqu'il paraît l'avoir aperçu. Valère, gâté par le séjour de la capitale, et encore plus par les leçons de Cléon qui est son oracle et son modèle, cherche à faire échouer son mariage avec la jeune Chloé, qui a été élevée avec lui en province

et qui a eu ses premières inclinations. Il y a six ans qu'il ne l'a vue, et quelques intrigues qu'il a eues à Paris, et qu'à son âge on prend si volontiers pour des bonnes fortunes, lui font regarder avec dégoût un mariage que ses parents désirent, et qui peut faire son bonheur. Mais à peine a-t-il donné la ridicule scène projetée entre lui et Cléon pour rebuter Géronte, qu'il revoit Chloé, et la revoit charmante. Il s'écrie :

Ah ! qu'un premier amour a d'empire sur nous !
J'allais braver Chloé par mon étourderie.
La braver ! J'aurais fait le malheur de ma vie :
Ses regards ont changé mon âme en un moment :
Je n'ai pu lui parler qu'avec saisissement.
Que j'étais pénétré ! Que je la trouve belle !
Que cet air de douceur et noble et naturelle
A bien renouvelé cet instinct enchanteur,
Ce sentiment si pûr, le premier de mon cœur !

Non-seulement ce retour est dans la nature, mais il fait voir dans Valère un fonds de sensibilité et d'honnêteté que de faux airs et de mauvais exemples n'ont pu détruire; c'était un germe d'intérêt : l'auteur le fait avorter sur-le-champ. Le rôle de Chloé est nul : pas une scène entre elle et son amant, dont la faute et le repentir pouvaient en amener de charmantes. Gresset, au lieu de mener de front l'amour de Chloé et de Valère, et les incidents qu'il devait produire par les artifices de Cléon, a tout sacrifié au rôle du méchant, qui est en effet très-bien vu et très-bien développé; mais il a étouffé l'intérêt qu'il pouvait faire naître. On apprend par quelques vers le raccommodement de Valère et de Chloé : il semble qu'il n'ait eu qu'à se présenter pour disposer du cœur de cette jeune personne, qui pourtant doit avoir assez de cette fierté qui sied à son sexe, pour être très-blessée de la conduite injurieuse que Valère a tenue d'abord. Le retour de l'amant devait être prompt; mais celui de sa maîtresse devait être plus acheté; et il n'est pas adroit de mettre derrière la scène ces sortes de situations, dont l'effet est toujours sûr, pour peu qu'on sache les traiter. Molière pensait bien différemment, lui qui a employé cinq fois dans son théâtre les scènes de réconciliation. Ce n'est pas là qu'il faut craindre les ressemblances : c'est un moyen qui appartient à tout le monde, parce qu'il est si fécond, qu'il y a cent manières d'en varier l'emploi; et, en particulier, la situation respective de Valère et de Chloé ne ressemblait à aucune autre, elle était susceptible des plus heureux développements. Enfin Gresset est bien moins excusable que Piron, car il est fort douteux que le plan de *la Métromanie* comportât plus d'intérêt, et peut-être à l'examen trouverait-on que l'auteur a été obligé de faire le sacrifice de cette partie à l'ensemble et à la supériorité de toutes les autres; Gresset, au contraire, a négligé ou repoussé ce que son plan lui offrait. Ce qui distingue son ouvrage, ce qui le fera vivre, c'est la perfection du style : de celui de *la Métromanie* au sien, il y a cette différence, que l'un appartient plus particulièrement au sujet, et que l'autre est le meilleur modèle de la manière dont il faut écrire la comédie dans un siècle où le grand usage de la société a épuré le langage de ce qu'on appelle la bonne compagnie, et même de tout ce qui n'est pas peuple. L'esprit poétique domine plus dans *la Métromanie,* et le ton du monde dans *le Méchant.* Une aisance gracieuse, une précision élégante, des aperçus rapides, devenus plus faciles depuis que l'esprit de chacun peut sans peine s'augmenter de celui de tous; beaucoup d'idées légèrement effleurées, parce qu'il n'est pas de bon air de rien approfondir; des traits au lieu de raisons, des riens tournés d'une façon piquante : tel est en général le caractère de la conversation; tel est le tour d'esprit dont on prend l'habitude dans des cercles nombreux où l'on se rassemble sans se choisir, et où l'on parle de tout sans s'intéresser à rien. C'est ce ton-là que Gresset a parfaitement saisi dans le rôle du méchant, qui est plus homme du monde que tous les autres personnages de la pièce. Comme il a de l'esprit, sa conversation est le modèle de ce persiflage qui commençait alors à être de mode, et qui a pris depuis toutes les formes suivant la portée de ceux qui l'affectaient : il consiste principalement à traiter avec légèreté les choses sérieuses. En voici un exemple dans la réponse de Cléon, lorsque Ariste lui a dit :

Tout serait expliqué, si l'on cessait de nuire,
Si la méchanceté ne cherchait à détruire...

Un honnête homme se fâcherait, et demanderait l'explication d'une pareille phrase; mais que dit Cléon ?

Oh ! bon ! quelle folie ! Êtes-vous de ces gens
Soupçonneux, ombrageux ? Croyez-vous aux méchants,
Et réalisez-vous cet être imaginaire,
Ce petit préjugé qui ne va qu'au vulgaire ?
Pour moi, je n'y crois pas : soit dit sans intérêt,
Tout le monde est méchant, et personne ne l'est.
On reçoit et l'on rend; on est à peu près quitte.
Parlez-vous des propos ? Comme il n'est ni mérite,
Ni goût, ni jugement, qui ne soit contredit,
Que rien n'est vrai sur rien, qu'importe ce qu'on dit ?
Tel sera mon héros, et tel sera le vôtre.
L'aigle d'une maison n'est qu'un sot dans une autre :
Je dis ici qu'Éraste est un mauvais plaisant;
Eh bien ! on dit ailleurs qu'Éraste est amusant.
Si vous parlez des faits et des tracasseries,
Je n'y vois dans le fond que des plaisanteries;
Et si vous attachez du crime à tout cela,
Beaucoup d'honnêtes gens sont de ces fripons-là.
L'agrément couvre tout, il rend tout légitime.
Aujourd'hui dans le monde on ne connaît qu'un crime;

C'est l'ennui : pour le fuir, tous les moyens sont bons.
Il gagnerait bientôt les meilleures maisons,
Si l'on s'aimait si fort : l'amusement circule
Par les préventions, les torts, le ridicule.
Au reste, chacun parle et fait comme il l'entend;
Tout est mal, tout est bien, tout le monde est content.

Non-seulement ces vers sont de la tournure la plus facile et la plus agréable, mais c'est là ce que j'appelle, dans une comédie, des peintures de mœurs. On s'aperçoit bien, il est vrai, que le méchant charge un peu le tableau pour plaider sa cause, et généralise le plus qu'il peut, sans se confondre dans la foule; mais on sent en même temps qu'il y a un fonds de vérité dans ce qu'il dit; que ce grand air d'insouciance surtout, dernier terme de l'esprit de société qui accoutume à tout, tient nécessairement à une extrême immoralité, dont les causes ne seraient pas difficiles à trouver dans ce même esprit de société, qui, à force de perfectionner les formes, a corrompu les choses, et, en devenant la première des lois, a trop affaibli toutes les autres. Ce mot si remarquable, *rien n'est vrai sur rien*, est d'une grande et funeste étendue; il a tout détérioré depuis la morale jusqu'aux arts. C'est le refrain des fripons et des esprits faux, et il faut bien qu'ils y trouvent leur compte : avec ce mot les uns s'excusent de tout, les autres se dispensent de raisonner sur rien.

Le rôle du méchant est encore un exemple de ces nuances mobiles et passagères que peut saisir successivement le pinceau des poëtes comiques. Le ton que Gresset lui donne est celui qu'avaient mis à la mode, depuis l'époque de la régence, des sociétés d'un haut rang, des femmes malheureusement trop célèbres, des hommes qui devaient leurs succès à leurs vices, et qui, faisant profession d'une perversité hardie, regardaient la probité et la vertu comme une chimère ou un ridicule. Le charlatanisme *philosophique* aurait fourni depuis d'autres nuances au rôle du méchant : il faudrait qu'en agissant comme celui de Gresset il s'exprimât tout autrement; que les mots d'*honneteté* et de *sensibilité*, et la jactance de grands sentiments [1], fussent à tout moment dans sa bouche, comme ils reviennent sans cesse dans celle des fripons de nos jours, et à chaque phrase des libelles de toute espèce, devenus les armes les plus familières de l'impudence et de la lâcheté. Il est de règle aujourd'hui, toutes les fois qu'on veut dire du mal ou en faire, de commencer par dire beaucoup de bien de soi; et cela ne laisse pas de réussir auprès du plus grand nombre, qui semble croire qu'on ne peut pas faire de phrases sur la vertu sans en avoir.

[1] On s'apercevra aisément que tout cet article était écrit avant 1789.

Gresset n'a pas moins bien imité le frivole babil de la médisance étourdie, le jargon plaisamment sérieux de la fatuité, et tout ce que la corruption a mis au rang des bons principes et des beaux airs :

J'avais tout arrangé pour qu'il eût Cidalise;
Elle a pour la plupart formé nos jeunes gens;
J'ai demandé pour lui quelques mois de son temps, etc.
. . . .
Ayez la; c'est d'abord ce que vous lui devez;
Et vous l'estimerez après, si vous pouvez.
Du reste, affichez tout. Quelle erreur est la vôtre!
Ce n'est qu'en se vantant de l'une qu'on a l'autre.

Et une foule d'autres endroits semblables. C'est là proprement le vers de la comédie de mœurs, et personne dans ce siècle ne l'a mieux attrapé que Gresset.

Il était tout simple d'opposer au code de la méchanceté le langage du bon sens et la morale d'un bon cœur; mais ce contraste, supérieurement exécuté dans le rôle d'Ariste, distingue la comédie du *Méchant*. Ce rôle est le modèle de ceux où il faut soutenir le ton sérieux et moral qui est entre deux excès, la froideur et la déclamation. C'est là d'ordinaire le double inconvénient de ces personnages que dans la comédie on appelle des *raisonneurs*. Depuis le Cléante du *Tartufe*, qui a si bien différencié la véritable et la fausse dévotion, l'Ariste du *Méchant* est celui qui a le mieux fait parler la raison. Le style de la pièce dans cette partie n'est ni moins piquant ni moins parfait que dans les autres, et peut-être était encore plus difficile; car, dans un ouvrage où il ne faut jamais perdre de vue l'agrément, rien n'est si voisin de l'ennui que de prêcher la raison. Mais Gresset a su tour à tour l'assaisonner ou l'animer, la rendre agréable ou intéressante, au point que rien ne contribua plus à son succès que le rôle d'Ariste, surtout dans la grande scène du quatrième acte entre Valère et lui. L'avantage qu'il a sur un jeune homme qui ne fait que répéter les leçons de son maître Cléon n'était pas ce qu'il y avait de plus malaisé dans ce rôle; mais devant Cléon lui-même, qui est tout brillant d'esprit, il fallait plus d'art pour maintenir Ariste dans la supériorité qui convient à la bonne cause, sans subordonner le personnage principal. C'est une loi bien remarquable dans le genre dramatique, que cette nécessité si essentielle de ne jamais abaisser le premier personnage, celui sur qui l'auteur appelle principalement l'attention. Quoiqu'il puisse avoir de vicieux, il ne doit jamais descendre du rang où l'ont placé les convenances théâtrales. Il peut, il doit être confondu dans ses projets, puni par ses propres fautes; mais en général il doit être tel qu'il n'y ait en lui de méprisable que

le vice dont la censure est l'objet de la pièce. Cette théorie est très-déliée, et demande quelque explication, parce que, si elle n'est pas bien entendue, elle semble au premier coup d'œil contraire à la moralité reconnue pour une des premières lois dramatiques, et c'est la méprise où sont tombés les détracteurs outrés du théâtre. Pourquoi, ont-ils dit, faire admirer la présence d'esprit d'un scélérat comme Tartufe? Pourquoi rendre la méchanceté de Cléon si séduisante à force d'esprit? Pour mieux remplir l'objet que l'art se propose. En effet, il ne serait pas bien merveilleux que l'on détestât le crime sans talent, ou que l'on méprisât le vice sans esprit; mais donner à l'un et à l'autre tout ce qu'il y a de plus capable d'éblouir, et pourtant amener le spectateur en dernier résultat à les condamner et à les flétrir, voilà ce qui est digne du plus beau de tous les arts. Si Tartufe était un maladroit sur la scène, l'hypocrite du parterre serait rassuré, et dirait: J'en sais davantage. Mais il ne commet pas une faute; il est le plus fin et le plus avisé de tous les hommes, et pourtant il échoue. La conséquence est frappante: c'est que l'hypocrisie, malgré toutes ses ruses, est tôt ou tard confondue. De même, si l'auteur du *Méchant* veut faire tomber ce faux air de supériorité que donne si aisément la méchanceté, et qui fait que tant de sots s'efforcent d'être méchants, y réussira-t-il en ne donnant à son personnage ni agrément ni séduction? Vraiment, dirait chacun à part soi, ce n'est pas ainsi que la méchanceté peut réussir; un tel homme n'est qu'odieux et dégoûtant : et le dégoût et l'indignation ne tomberaient que sur le personnage, et non pas sur son vice. Mais que fait l'artiste qui sait son métier, et qui a bien compris la loi que j'explique? Il sépare habilement le vice et le personnage vicieux; il donne à celui-ci tous les avantages naturels qu'il peut avoir, et qui lui laissent dans le cadre dramatique la place distinguée qu'il doit occuper; et comme tous ces avantages ne le garantissent pas de l'opprobre qui l'accable à la fin de la pièce, quand il est reconnu pour ce qu'il est, il résulte que, plus il a montré de qualités estimables et de dehors heureux, plus le vice, qui ternit tout, inspire de mépris et d'aversion.

L'ouvrage de Gresset a donc un mérite précieux dans la comédie, celui d'être d'autant plus moral, que le caractère de son méchant a toute la séduction dont il est susceptible. Les autres caractères principaux sont aussi très-judicieusement conçus. Celui de Géronte est mêlé d'entêtement et de bonhomie, et ce que l'auteur appelle en lui *le démon de la propriété* est une nuance particulière qui a fourni des traits fort comiques. Celui de Florise est tel qu'il le fallait pour en faire une dupe de Cléon, et développer devant elle la fertile malignité du méchant : c'est une femme qui n'a, comme tant d'autres, que l'esprit de l'amant qui la gouverne. Lisette la peint ainsi :

> . . . . Tour à tour je l'ai vue,
> Ou folle ou de bons sens, sauvage ou répandue;
> Six mois dans la morale et six dans les romans,
> Selon l'amant du jour et la couleur du temps;
> Ne pensant, ne voulant, n'étant rien d'elle-même,
> Et n'ayant d'âme enfin que par celui qu'elle aime.

Elle s'est donc mise à être méchante, parce que la méchanceté de Cléon, pour qui elle a du goût, lui a paru le bon ton; mais le poëte a eu soin de marquer la différence entre la méchanceté qui n'est que d'imitation, et celle qui est d'instinct. Lorsque Cléon parle à Florise du projet qu'il a d'imprimer des mémoires qui seront la chronique scandaleuse de la société, elle lui recommande une madame Orphise à qui elle *en doit*, et qui sans doute lui a enlevé quelque amant; mais quand il lui conseille de se séparer de son frère, et de plaider contre lui, elle répond :

> Contre les préjugés dont votre âme est exempte,
> La mienne, par malheur, n'est pas aussi *puissante* [1],
> Et je vous avoûrai mon imbécillité,
> Je n'irai pas sans peine à cette extrémité.
> Il m'a toujours aimée, et j'aimais à lui plaire;
> Et, soit cette habitude, ou quelque autre chimère,
> Je ne puis me résoudre à le désespérer.

On voit qu'elle est faible et étourdie, mais que le fond n'est pas gâté. L'ascendant de Cléon va jusqu'à la faire rougir de la bonté, comme d'une sorte de bêtise, mais non pas à détruire cette bonté qui lui est naturelle; et l'un et l'autre aperçu est juste et instructif : la force de l'exemple agit et s'arrête jusqu'où elle doit agir et s'arrêter, et le méchant reste toujours seul à sa place.

L'auteur a observé la même nuance dans le rôle de Valère, qui n'en est qu'à son apprentissage. Il dit à Cléon, lorsqu'il est question de contrarier et d'impatienter Géronte :

> . . . . Mais n'aurais-je point tort?
> J'ai de la répugnance à le choquer si fort.

Malgré toute l'envie qu'il a de rompre son mariage, il ne peut se résoudre à faire de la peine à ce bon homme. Aux premières caresses qu'il en reçoit, il dit à part :

> Comment faire?
> Son amitié me touche.

Enfin, si Cléon n'arrivait pas à son secours, on sent qu'il n'aurait jamais la force de soutenir le rôle d'impertinence qu'on lui a tracé. Aussi cette

[1] Terme impropre : rien n'est plus rare dans cette pièce.

idée d'amener Cléon est excellente : il fallait la présence du maître pour affermir l'écolier, et l'on ne pardonnerait pas à celui-ci, si l'on ne voyait l'autre à ses côtés, qui ne cesse de l'animer tout bas, et pour ainsi dire lui souffle son rôle.

Toutes ces conceptions, pleines de sens et de moralité, et la foule de vers excellents devenus d'excellents proverbes, ont racheté ce qui manque à cette comédie du côté de l'intrigue et de l'intérêt, et l'ont mise au rang des premières du siècle. Elle fut très-sévèrement critiquée dans sa nouveauté. Quelqu'un dit à ces censeurs si difficiles : *Vous serez peut-être vingt ans sans avoir le pendant de cette pièce*. Cet homme a prophétisé mieux qu'il ne croyait : il y a aujourd'hui plus de cinquante ans que l'on attend une comédie en cinq actes qui puisse être comparée au *Méchant*.

Sidney, joué quelques années auparavant, n'avait pas eu le même succès. Le sujet est triste sans être intéressant : le dégoût de la vie n'est pas un sentiment théâtral, à moins qu'il ne tienne à un caractère, à une passion, à des circonstances qui puissent attacher. Il ne tient ici qu'au regret d'avoir été infidèle à une Rosalie qui n'est que nommée, et que pendant deux actes personne ne connaît. Sidney ne veut mourir que parce qu'il s'ennuie de tout depuis qu'il a fait des recherches inutiles pour retrouver cette Rosalie. On sait à la fin du second acte qu'elle est dans son voisinage, et le dénoûment est vu de trop loin. Il consiste en partie dans l'escamotage d'un valet qui substitue un verre d'eau à un verre de poison : tout cela forme une intrigue très-petite et un roman très-commun.

Sidney, repris de nos jours, n'a eu aucun succès; mais cette pièce, si faible au théâtre, s'est gravée dans la mémoire des amateurs par la beauté soutenue d'un style qui, à la vérité, appartient plus souvent au drame sérieux qu'à la comédie : on y trouve les seuls vraiment beaux vers que l'auteur ait faits dans le genre noble, qui n'était pas le sien. On a cité souvent ce monologue :

> C'en est donc fait enfin : tout est fini pour moi.
> Ce breuvage fatal que j'ai pris sans effroi,
> Enchaînant tous mes sens dans une mort tranquille,
> Va du dernier sommeil assoupir cette argile.
> Nul regret, nul remords ne trouble ma raison;
> L'esclave est-il coupable en brisant sa prison?
> Le juge qui m'attend, dans cette nuit obscure,
> Est le père et l'ami de toute la nature :
> Rempli de sa bonté, mon esprit immortel
> Va tomber sans frémir dans son sein paternel.

Il est vrai que ce monologue est d'une fort mauvaise philosophie : il y a une inconséquence marquée à s'appeler d'abord *un esclave qui brise sa prison*, et à se regarder ensuite comme un enfant qui *va tomber dans le sein de son père*. Cette contradiction suffirait seule pour faire sentir tout le vice de la doctrine du suicide, qui ne peut être conséquente que dans l'athéisme. Mais je ne considère ici que les vers, qui sont excellents.

SECTION IV. — Boissy et le Sage.

Boissy est encore un de ces auteurs qu'un seul ouvrage a tirés de la foule obscure où devaient les reléguer une foule de productions fort mauvaises ou fort médiocres. Personne n'a plus abusé que lui d'un genre qui est en lui-même le plus froid de tous, et surtout au théâtre, l'allégorie. Il personnifie sur la scène *le plaisir, la joie, la décence, la frivolité, l'automne, l'hiver, l'honneur, l'intérêt, la banqueroute, le je ne sais quoi, la bagatelle, la médisance, le badinage, etc. etc.* Tous ces êtres moraux, ne pouvant guère se caractériser que par des idées abstraites, sont des personnages à la glace, et leur babil métaphysique est le comble de l'ennui. Du moins les divinités de la Fable ont quelque chose qui ressemble plus à la réalité; la mythologie leur a donné dans notre imagination une espèce d'existence rationnelle : encore n'en faut-il faire usage sur la scène que très-rarement, et dans des circonstances où elles paraissent naturellement placées, comme, par exemple, dans l'inauguration d'un théâtre, dans une fête consacrée à la mémoire d'un grand homme; et, dans ce cas, c'est au talent de l'auteur à suppléer, par la richesse des détails, l'intrigue et l'intérêt que ce genre de drame ne comporte pas. Il s'en fallait de beaucoup que Boissy fût capable de vaincre cette difficulté. Son esprit est superficiel; il est à la fois faible de pensée, et apprêté dans sa diction. Son dialogue est presque tout entier en lieux communs, en définitions, en portraits; et dans ces morceaux de placage tout est longuement effleuré, et l'abondance des mots est égale à la disette des idées.

Sur cette multitude de pièces oubliées en naissant, les comédiens, depuis la mort de l'auteur, en ont ressuscité deux, que fit accueillir avec une indulgence qui ne suppose aucune estime, le jeu d'un acteur justement aimé[1], dont le talent flexible cherchait à se faire valoir dans des ouvrages inconnus. C'est ce qui fait que l'on joue encore *l'Époux par supercherie*, dont le fond est absurde; et *le Sage Étourdi*, un peu plus raisonnable, mais dénué d'intrigue et de comique. *Le Babillard* et *le Français à Londres*, qui réussirent du vivant de l'auteur, valent un peu mieux; non qu'il y ait plus d'intrigue, mais il y a du moins de ce comique de charge

[1] M. Molé.

qui peut faire rire. Tout le piquant du *Babillard* consiste dans la volubilité d'organe que sait y mettre l'acteur. Il était d'abord en cinq actes : mais comme un si long bavardage était aussi difficile à supporter que facile à faire, Boissy se restreignit à un acte, et la scène où le babillard met six femmes en déroute suffit pour faire passer cette espèce de caricature. C'en est une aussi que le rôle de Polinville, de milord Houzey et de Jacques Rosbif dans *le Français à Londres* : tout cela n'est guère qu'un comique de grimaces qui appartient plus à l'acteur qu'à l'auteur; et à peine y trouverait-on deux ou trois mots heureux.

Mais enfin Boissy parvint à faire une comédie, et c'est celle de *l'Homme du Jour, ou les Dehors trompeurs*, où il y a de l'intrigue, de l'intérêt, des caractères, des situations, des peintures de mœurs, et des détails comiques. Le style, quoique beaucoup meilleur que celui de ses autres pièces, est médiocre, mais en total l'ouvrage est estimable : il a justifié l'admission de l'auteur à l'Académie française, et l'a classé parmi les poëtes comiques.

Le caractère de l'homme du jour est pris dans la nature et dans les mœurs : cet homme a tout ce qu'il faut pour réussir dans la société, l'agrément, la politesse, les superficies, et point de principes. Il s'occupe de plaire à tout le monde, et n est l'ami de personne; il est bien partout, et fort mal chez lui. Affable avec les étrangers, ce n'est que pour ses parents et dans son intérieur qu'il est dur, hautain, et capricieux. Quoiqu'il ait de l'esprit, il est la dupe de son amour-propre, au point de prendre pour bêtise la réserve timide d'une jeune personne qu'il doit épouser, et qui aime un autre que lui. Cet aveuglement, qui semble démentir l'expérience que doit avoir le baron, est justifié par ses succès dans le monde; et le séjour de sa jeune future chez lui l'est aussi par une liaison de dix ans avec le père de Lucile, qui a consenti à ce qu'elle passât quelque temps, au sortir du couvent, auprès de Céliante, sœur du baron, et logée dans le même hôtel. Le hasard a lié le baron avec un jeune marquis d'un caractère aimable, noble et sensible, et qui est en secret l'amant de Lucile, qu'il voyait au couvent. Il vient familièrement chez le baron, qui lui a rendu quelques services; et la rencontre inopinée d'une maîtresse qu'il avait perdue de vue amène plusieurs situations heureuses et contrastées, qui mettent en jeu les trois personnages, d'autant mieux qu'il y en a deux qui s'entendent et un qui est dupé. Ce sont des scènes piquantes que celles où le marquis raconte son aventure au baron sans nommer personne, et lui expose les scrupules qu'il se fait de tromper un homme qui lui témoigne de la confiance et de l'amitié.

Trompez-le, encore un coup, trompez-le; c'est l'usage,

s'écrie le baron, qui se fait honneur de former un jeune homme de ce mérite, et de lui donner l'usage du monde. Il s'élève un combat très-bien soutenu de part et d'autre entre les répugnances délicates du disciple et la doctrine impérieuse du maître, qui ne se doute pas que c'est contre lui-même qu'il donne de si beaux conseils. Le marquis a beau lui dire :

L'amour vous ferait-il manquer à l'amitié?
LE BARON.
Oui, marquis, sur ce point je serais sans pitié.
Le scrupule est sottise en pareille matière,
Et je ne ferais pas grâce à mon propre père.

Le marquis va jusqu'à lui avouer qu'il est tenté de s'ouvrir entièrement à son ami : le baron l'en détourne comme de la plus haute sottise.

Par un aveu choquant, autant qu'il est cruel,
Vous voulez faire entendre à sa flamme jalouse
Que vous êtes aimé de celle qu'il épouse!
Si quelqu'un s'avisait de m'en faire un *égal*,
Par moi son compliment serait reçu fort mal.
LE MARQUIS.
Ces mots ferment ma bouche, et changent ma pensée.

De cette façon, toute la conduite du marquis à l'égard du baron, pendant cinq actes, est d'autant mieux justifiée, que c'est le baron lui-même qui la prescrit d'autorité; ce qui réunit les convenances morales à l'effet comique. C'est là l'idée mère de la pièce, idée véritablement dramatique, et approfondie autant qu'elle pouvait l'être dans les incidents et dans les détails.

La conduite du baron n'est pas moins bien entendue. La dureté de son humeur, qu'il fait sentir même à Lucile, semblerait démentir la politesse dont un homme du monde doit se piquer envers toutes les femmes; mais elle tient au sentiment de sa supériorité, et au mépris qu'il a pour une petite fille dont il n'aime que la figure, dont la froideur le pique, dont le silence l'impatiente, et qui a le plus grand tort à ses yeux, celui de paraître ne pas sentir tout ce qu'il vaut. Ce qui domine le plus dans ce rôle, et ce qui a de la vérité, c'est la présomption d'un homme gâté par les succès; elle va jusqu'à le faire tomber dans une méprise grossière, et qui n'en est que plus plaisante, parce qu'il est assez prévenu en sa faveur pour la rendre vraisemblable. Il surprend Lucile écrivant un billet à son amant :

Elle ne pense pas; comment peut-elle écrire?

Il n'en est que plus curieux de voir ce qu'elle écrit;

et, trouvant le billet flatteur, il ne manque pas de se l'adresser à lui-même, ne supposant pas même qu'il puisse s'adresser à un autre, quoiqu'il y ait quelques expressions à la vérité équivoques, qui pourraient le lui faire conjecturer; mais il est trop plein de lui pour se défier de personne. Il est ravi de ce billet, qui en effet est délicat et tendre, et qui le lui paraît d'autant plus, qu'il en croyait Lucile moins capable. Il se reproche son injustice, se répand en remercîments, et l'on est fort aise de le voir dupe.

Une autre partie de son caractère, c'est le manque absolu de sentiments et de procédés en amitié. Un ancien ami, qui est prêt à devenir son beau-père, ne lui demande qu'une visite au ministre pour obtenir un gouvernement. Le moment presse, et le crédit du baron peut en profiter : il l'a promis, mais il manque au rendez-vous, et se laisse entraîner par une espèce de folle qui s'est emparée de lui pour la soirée, une étourdie de comtesse qui pourtant est assez amusante, et qui le mène dans sa loge à une pièce nouvelle. On serait tenté de croire qu'il n'est pas possible de négliger un devoir de cette importance par un motif si futile; mais c'est en cela même que consiste la peinture très-vraie de l'espèce de légèreté habituelle dans un homme qui s'est livré par caractère, et même par politique, au tourbillon du grand monde. Celui qui s'est fait cette existence doit souvent pousser la complaisance jusqu'à la faiblesse, et des exemples sans nombre prouvent que la faiblesse est cruelle. Il fait échouer une affaire essentielle pour son ami; mais pouvait-elle l'être autant pour le baron que la crainte de manquer de complaisance pour une femme à la mode, et qui est liée avec lui par l'habitude des mêmes amusements et du même train de vie? N'aura-t-il pas le plaisir de s'être fait valoir, le mérite d'avoir cédé, d'être un homme charmant dont on fait ce qu'on veut? Cela ne vaut-il pas bien la peine de remettre l'affaire du vieux gouverneur? Et puis, qu'est-ce que cet ami? Un provincial dont l'amitié l'embarrasse, le gêne, et lui paraît même le compromettre un peu dans les cercles brillants où il passe sa vie. Que de détails heureux tout cela pouvait fournir au poëte, s'il avait su écrire comme Gresset! Il y a pourtant des choses très-bien vues en fait de mœurs; par exemple, la réponse du baron à Forlis, qui lui reproche toutes les frivolités dont il est occupé :

Monsieur le gouverneur, vous nous blâmez à tort :
On ne vit point ici comme dans votre fort.
Nous devons y plier sous le joug de l'usage;
Ce qui paraît frivole est, dans le fond, très-sage :
Tous ces aimables riens qu'on nomme amusement,
Forment cet heureux cercle et cet *enchaînement*
De qui le mouvement journalier et rapide
Nous fait par l'agréable arriver au solide.
C'est par eux que l'on fait les grandes liaisons,
Qu'on acquiert les amis et les protections.
Au sein des jeux riants on perce les mystères;
Le plaisir est le nœud des plus grandes affaires;
Le succès en dépend; tout y va, tout y vient;
Et c'est en badinant que la faveur s'obtient.

Il y a des fautes dans ces vers, mais le fond en est très-judicieux. C'est voir et peindre en poëte comique; et les conséquences effrayantes de cet exposé, qui n'est que trop vrai, ne regardent que le philosophe et l'historien qui voudront tracer les abus de l'esprit de société dans ce siècle : ce qu'on n'a pas encore fait, et ce que peut-être on fera quelque jour.

Le bon cœur de Forlis, sa loyauté, sa générosité envers un ami froid et insouciant qu'il tire d'embarras en lui ouvrant sa bourse pour payer une somme considérable qu'il vient de perdre au jeu; ce procédé d'autant plus estimable, que, dans ce même moment, le baron a presque méconnu son ami au milieu d'une grande assemblée; tous ces contrastes, qui distinguent l'homme solide et bon de l'homme brillant et dur, ne répandent que plus d'intérêt sur la fable de la pièce, et font désirer le bonheur du marquis et de Lucile, et la punition du baron. Le dénoûment est très-bien amené par cette lettre qui a trompé l'homme du jour. Après tous les torts qu'il a eus avec Forlis, après que ce digne et respectable homme a obtenu, par les soins du marquis, qu'il ne connaît pas, la place que la baron n'a pas voulu solliciter pour un ami de dix ans, Forlis consent encore à ne point gêner l'inclination de sa fille et à la marier au baron, s'il est vrai qu'elle ait du goût pour lui. Celui-ci triomphe d'avance, et, le billet à la main, il se croit sûr de son fait; mais la comtesse qui en fait la lecture tout haut, lui fait apercevoir qu'il ne peut pas être écrit pour lui, et bientôt l'aveu de Lucile confirme cette découverte, et récompense l'amour et les services du marquis. La comtesse console le baron de sa découverte, et le console à sa manière :

Fuyez votre maison, et reprenez vos grâces;
Ne soyez plus ami, ne soyez plus amant;
Soyez l'homme du jour, et vous serez charmant.

Cette comtesse est agréable dans son étourderie. Lucile plaît par un mélange de finesse et de modestie. Sans manquer jamais aux bienséances, l'à-propos de ses reparties, toujours précises et spirituelles, lui donne sur le baron, qui la regarde comme un enfant et même comme une sotte, un avantage qui

fait plaisir au spectateur, et qui naît de la situation : elle ne le trompe pas, elle le laisse se tromper. Le rôle de Céliante, sœur du baron, le moindre de tous les rôles, est pourtant ce qu'il doit être : il sert à faire entendre à l'homme du jour des vérités que nul autre n'oserait lui dire, et qui vont au but de la pièce. L'exposition est bien faite; mais on peut observer plus d'un défaut dans la conduite. D'abord l'unité de temps y est violée; il n'est presque pas possible que l'action se passe en un jour. La faute serait moindre, si l'auteur eût permis que l'on supposât l'intervalle d'une nuit; mais il marque les heures des différents incidents, et l'invraisemblance est frappante. Entre le second et le troisième acte, on a dîné; à la fin du troisième, le baron sort pour aller au concert. Au quatrième, on apprend que le concert n'a pas eu lieu, que le virtuose qu'on attendait n'est pas venu, qu'on a substitué à la musique une partie de jeu : cette partie n'a pas laissé que de durer, puisque Forlis, pendant qu'on la faisait, a eu le temps de courir pour ses affaires, et de prendre des informations. Le baron rentre chez lui; il a perdu : Forlis lui prête de l'argent; il sort pour s'acquitter, et promet d'être chez le ministre *à six heures du soir*. Mais comment tout cela s'est-il passé depuis le dîner (et alors on dînait à deux heures), sans qu'il en soit au moins huit ou neuf? Comment placer entre le dîner et cinq heures (puisque telle est la supposition du poëte) un acte entier passé à la maison, un concert manqué, une partie de jeu qui en a pris la place, et le temps de revenir chercher de l'argent? Ce n'est pas dans ce seul point que la vraisemblance est forcée. Comment le baron, à qui l'on dit que Lucile est l'amie de cette maîtresse que voyait le marquis au couvent, n'a-t-il pas la curiosité si naturelle de demander à Lucile qui est cette maîtresse du marquis, cette amie qu'elle avait au couvent, pour qui même il lui remet une lettre en lui recommandant les intérêts de celui qui l'a écrite? Comment ne s'informe-t-il pas de cette liaison? Rien ne s'y oppose, car le marquis n'a témoigné en aucune manière qu'il voulût se réserver ce secret, et a tout dit au baron, excepté un nom que rien ne l'empêche de demander. Il fallait trouver un moyen de motiver ce mystère, car il est le fondement de toute la pièce; et il n'y en a plus, si la maîtresse du marquis est nommée. Ces défauts peu sensibles pour l'effet sont graves à l'examen. Ce qui fait plus de peine que des fautes contre l'art, c'est ce qui manque au talent du style : j'ai dit qu'il était médiocre, c'est-à-dire mêlé de bon et de mauvais; le bon ne va guère jusqu'à l'excellent, et quelquefois le mauvais l'est beaucoup. Les vers mal tournés, les termes impropres, le jargon précieux, gâtent de temps en temps le dialogue; mais en général il y a de l'esprit, de la facilité et de jolis vers.

Le Sage, qui eut un goût particulier pour la littérature espagnole dans un temps où tout le monde l'abandonnait, y prit le fond et les mœurs de la plupart de ses romans, comme il prit des canevas italiens plusieurs de ses petites pièces jouées sur les petits théâtres de Paris. Mais s'il se servit en homme d'esprit de cette littérature étrangère, il eut assez de talent pour que chez lui l'écrivain original l'emportât de beaucoup sur l'imitateur ingénieux. Le meilleur de ses romans, sans aucune comparaison, *Gil-Blas,* lui appartient en propre, et *Turcaret* est bien supérieur à toutes les pièces qu'il emprunta de l'espagnol ou de l'italien. Les unes ne furent point jouées; les autres le furent avec peu de succès : celui de *Turcaret* ne s'est jamais démenti. On reproche à cet ouvrage de très-mauvaises mœurs; mais ceux qui, par cette raison, se sont crus dispensés de l'estimer, ont été, ce me semble, beaucoup trop loin. Il est reconnu depuis Aristote, comme on a pu le remarquer dans ce que j'ai dit de sa *Poétique,* que la comédie peut et doit peindre le vice, mais particulièrement par le côté ridicule, afin d'en égayer la peinture. Quand ce dessein est bien rempli, il en résulte que le vice paraît méprisable sous tous les rapports, même sous ceux de l'amour-propre. On évite aussi de cette manière ce qu'il pourrait avoir de trop rebutant à la représentation, si on ne le montrait que dans sa laideur : et comment la comédie pourrait-elle combattre les vices, s'il lui était défendu de les étaler sur la scène? L'art consiste donc à faire que le portrait soit tolérable, et l'original odieux. On est tombé de nos jours dans un abus tout opposé et tout nouveau : on a rendu le vice non-seulement amusant par la gaieté et la légèreté du dialogue, mais séduisant par un vernis d'innocence et par des tableaux voluptueux : c'est ce que nous verrons bientôt et particulièrement dans les pièces de Beaumarchais. Mais ce tort n'a point été celui de le Sage, qui est partout un écrivain très-moral. Les mœurs de son *Turcaret* sont fort mauvaises; mais celles du *Bourgeois gentilhomme*, de *Georges Dandin*, du *Légataire*, le sont-elles moins? J'avoue que *Turcaret* a cela de particulier, que presque tous les personnages sont plus ou moins fripons, excepté le marquis; encore peut-on croire que s'il ne l'est pas, c'est parce qu'il est toujours ivre : mais aussi tous inspirent plus ou moins de mépris, comme ceux des pièces que je viens de citer, et dont c'est la seule excuse. Comme la comédie ne peut intéresser que pour des personnages honnêtes, il s'ensuit aussi que *Turcaret,* qui n'en offre aucun, ne saurait non plus

avoir d'intérêt. C'est un défaut, mais bien plus aisé à racheter dans la comédie que dans la tragédie; nous en avons la preuve dans plusieurs de nos meilleures productions comiques. Cependant comme ce défaut est porté ici aussi loin qu'il puisse aller, que la pièce n'a pas le mérite précieux de la versification, et qu'elle est faite de manière à présenter plutôt une suite d'incidents très-plaisants qu'une véritable intrigue, je serais porté à ne la placer que dans le second rang. Mais c'est du moins une des premières de cette classe pour la vérité des peintures, le sel du dialogue, la bonne plaisanterie, la gaieté piquante et satirique; enfin par la verve comique, qui a tellement mis en œuvre tout cet assemblage de fripons, qu'il y a peu de pièces dont la représentation soit plus amusante. Elle fut donnée en 1709, dans un temps où les malheurs et les besoins de l'État avaient multiplié et enrichi plus que jamais ceux qu'on appelait alors *traitants*. Il est à remarquer que ce mot devenu une espèce d'injure depuis l'érection du tribunal établi contre eux en 1716, sous le nom de *chambre de justice*, par un édit rempli des expressions les plus flétrissantes, tomba entièrement en désuétude; et quoiqu'on n'ait pas cessé de faire ce que faisaient les *traitants*, personne ne s'appelle plus de ce nom; il fut remplacé par celui d'agioteurs.

Turcaret est la satire la plus amère à la fois et la plus gaie qu'on ait jamais faite : et c'est une preuve que le meilleur cadre pour la satire est la forme dramatique, non-seulement parce que le dialogue y met plus de variété, mais parce que personne ne peut mieux parler contre le vice que la conscience de l'homme vicieux, et parce que le ridicule n'est jamais plus frappant que lorsqu'il est en action. Il n'y a point de satire de Juvénal ni de Despréaux qui puisse faire connaître un homme de l'espèce de Turcaret aussi bien que la scène qui se passe entre lui et M. Raffle, son homme de confiance. Je sais que des juges sévères ne trouvent pas qu'il y ait un très-grand mérite à représenter au naturel une femme entretenue, qui trompe un financier prodigue et crédule, et qui est trompée elle-même par un chevalier d'industrie et par des valets aussi fripons que leur maître; je sais qu'il y a dans le moral de la comédie des observations bien plus profondes et des peintures bien plus savantes : mais si la vérité n'est pas ici très-difficile à saisir, elle se fait valoir par les accessoires et par les détails. L'auteur sait humilier le vice, et rendre cette humiliation plaisante et non pas dégoûtante. Une revendeuse à la toilette, madame Jacob, se trouve la sœur du riche financier Turcaret; mais la meilleure scène de la pièce est celle où le marquis rencontre Turcaret, qui a été laquais de son père, et retrouve au doigt de la maîtresse du traitant une bague qu'il avait mise en gage chez lui pour un prêt usuraire. Le dialogue est aussi parfait que les incidents sont heureux. Chaque mot du marquis est une saillie, chaque mot de Turcaret est un trait de caractère. Ce rôle du marquis est le meilleur modèle qu'il y ait au théâtre, de ces libertins de bonne compagnie qui passaient leur vie au cabaret, dans le temps où le cabaret était de mode. Regnard les a peints le premier : celui du *Retour imprévu* est certainement l'original de celui de Turcaret, mais la copie est fort au-dessus. On n'a pas une gaieté plus franche, une malice plus spirituelle; et la bonne humeur que donne le vin ajoute à ce rôle un tour d'esprit particulier. Madame Turcaret, qui vit à Valogne avec une pension de son mari, et qui à Paris est une comtesse dont le marquis a fait la conquête au bal; madame Jacob, qui, sous le masque de cette comtesse, découvre sa belle-sœur, mademoiselle Briochais; Flamand le niais, à qui Turcaret donne la place de capitaine concierge de la porte de Guibray, à la sollicitation de la baronne sa maîtresse, et qui, pour ne pas courir le risque d'être révoqué, vient, en lui faisant se remercîments, la prier de *mettre toujours de ce beau rouge;* et Frontin, qui, après avoir escamoté 40,000 francs à Turcaret, au moment de sa déroute, dit, en finissant la pièce :

« Voilà le règne de M. Turcaret fini, le mien va commencer; »

tout cela n'est pas d'une vérité absolument vulgaire, et la morale n'est pas dépourvue de finesse. Enfin cette pièce, quoique écrite en prose, est si fertile en bons mots, qu'on en a retenu presque autant que des pièces les mieux versifiées.

A l'égard de *Crispin rival de son maître*, pièce en un acte du même auteur, qui est aussi restée au théâtre, ce n'est qu'une fourberie de valet déguisé, qui veut escroquer une dot. Le Sage n'a fait que mettre en scène une des aventures de son roman de *Gil-Blas*. Cet acte, d'ailleurs, ressemble à toutes ces pièces que l'on a nommées *crispinades*, où des oncles, des tantes, des pères, des tuteurs, sont imbéciles justement au point où il le faut pour être grossièrement dupés par des valets impudents. Les *Merlins*, les *Scapins*, les *Frontins*, sont tous à peu près les mêmes, comme les *Gérontes*, les *Argantes*, et les *Orgons*, comme les *Valères* et les *Léandres* : c'est le même canevas retourné dans cinquante ou soixante petites pièces, qui ont eu d'autant moins de peine à demeurer au répertoire, qu'il n'est pas nécessaire, pour les soutenir, qu'elles aient, comme les pièces en cinq actes, de quoi attirer par elles-mêmes les spectateurs, puisqu'elles ne font que ter-

miner le spectacle, que des ouvrages plus importants remplissent dans sa plus grande partie. Elles n'ont donc à redouter aucun retour de sévérité après le premier jugement, qui d'ordinaire est, pour ce genre de nouveauté, d'une extrême indulgence : on l'a même portée au point, qu'à la suite d'un bon ouvrage en cinq actes, l'on peut hasarder sans péril de remettre les plus médiocres farces; et c'est ce qui fait que l'on joue encore tous les jours les *Carrosses d'Orléans*, les *Curieux de Compiègne*, le *Charivari*, *Colin-Maillard*, et tant d'autres farces du même genre.

SECTION V. — Le Grand, Fagan, la Mothe, Pont de Veyle, Desmahis, Barthe, Collé, la Noue, Marivaux, Saint-Foix, Champfort, etc.

Le Grand est, après Dancourt, celui qui a le plus fourni au théâtre de ces sortes de pièces qu'on trouvait souvent à la fin du spectacle, sans que l'on se souvînt même du nom de l'auteur, avant que nous eussions des feuilles et des affiches qui tous les jours ont soin de nous l'apprendre. Le dialogue est beaucoup moins ingénieux que celui de Dancourt, mais il y a toujours dans ces pièces quelques scènes divertissantes, comme dans celles de Poisson, dont *le Procureur arbitre* et *l'Impromptu de campagne* valent bien *l'Aveugle clairvoyant*, et le *Galant Coureur*, qui sont ce que le Grand a fait de plus agréable. Au reste, cet auteur comédien avait une extrême facilité, qui fut souvent une ressource pour ses camarades, plutôt qu'un titre de réputation pour lui. Dans les différentes révolutions qu'éprouvait le théâtre français lorsque le goût du spectacle, renfermé dans une classe peu nombreuse, n'était pas, comme aujourd'hui, une mode dominante et un besoin universel, dans le temps où les comédiens, avec les plus grands talents et les plus grands efforts, n'étaient pas sûrs d'une recette qui valût seulement la moitié de ce que leur vaut aujourd'hui l'invention des petites loges, si heureuse pour eux et si funeste pour le théâtre. Le Grand prenait toutes sortes de formes, pour rappeler le public, que l'opéra, les italiens et la foire, enlevaient de temps en temps à la scène française. C'est alors que le Grand, pour satisfaire les différentes fantaisies du jour, affichait des nouveautés de toute espèce, des ballets, des pièces à spectacle; comme, *le Roi de Cocagne*, *les Amazones modernes*, *la Nouveauté*, *le Triomphe du Temps*. Il poussa l'amour du vaudeville jusqu'à jouer *Cartouche* le jour même qu'il fut exécuté. L'affluence fut proportionnée à la célébrité du héros, et l'empressement du public fut tel, qu'on ne laissa pas finir la première scène de la grande pièce, et qu'on demanda de tous côtés, à grands cris, à voir sur la scène Cartouche qui était encore sur la roue. La pièce eut douze représentations très-suivies, et si ce n'était le choix du sujet, qui est fort étrange, ce n'est peut-être pas ce que le Grand a fait de plus mauvais.

Après lui, dans ce même genre de petites pièces, viennent à peu près sur la même ligne, l'auteur du *Consentement forcé*, celui du *Port de mer*, et Fagan, dont on joue *les Originaux*, *l'Étourderie*, *le Rendez-vous* et *la Pupille*.

L'idée du *Rendez-vous* est assez comique quoiqu'il faille se prêter un peu à la supposition qui en est le fondement, qu'un valet et une suivante puissent faire accroire, à deux personnes qui ne se connaissent presque point, qu'elles ont la plus vive inclination l'une pour l'autre, et qu'une lettre d'affaires, dictée par un procureur, est une déclaration d'amour; mais en n'examinant pas de trop près les moyens, on peut s'amuser des effets; et la pièce, d'ailleurs, n'est pas mal versifiée.

La Pupille eut pendant quelque temps une vogue extraordinaire, qui prouve seulement à quel point la figure et la voix d'une actrice peuvent tourner toutes les têtes. Quand on voit aujourd'hui cette comédie, on conçoit qu'il fallait que tout le parterre fût, comme nos anciens le racontent, amoureux de mademoiselle Gaussin, pour fermer les yeux sur l'invraisemblance révoltante de cette espèce d'intrigue. C'est bien pis que le *Rendez-vous*, qui du moins fait rire. *La Pupille* impatiente : la pièce est finie dès les premières scènes, pour peu que le tuteur n'ait pas juré d'être sourd, aveugle et stupide; car il s'agit seulement de lui faire savoir que sa pupille est amoureuse de lui. Elle le lui dit vingt fois très-clairement; elle lui écrit de manière qu'il est impossible de s'y méprendre, puisqu'elle lui parle dans sa lettre des soins qu'il a pris de son enfance. Cependant il plaît à ce tuteur de s'obstiner à ne rien voir, à ne rien entendre, uniquement parce qu'il a quarante-cinq ans; et de son côté la pupille, en même temps qu'elle fait tout ce qu'il faut pour se déclarer, semble ne vouloir pas détruire la fausse idée qu'on a de sa prétendue inclination pour le jeune Valère, idée qui n'a pas même de prétexte, et qu'elle peut faire tomber d'un seul mot. Il est encore bien plus étrange que, un moment après, le sot rapport d'une soubrette persuade à un homme aussi sensé que le tuteur que sa pupille est amoureuse d'un vieillard de soixante-dix ans. Cette suite de malentendus est trop peu motivée pour être supportable. Il n'y a pas d'ailleurs un trait de comique dans la pièce : tout y est faux ou insipide. Mais il faut bien croire que l'em-

barras et le dépit de la pupille, qui se tue de dire de cent façons ce qu'on ne veut pas comprendre, a pu amuser et intéresser le public, quand cette pupille était la charmante Gaussin; et, depuis, la pièce a subsisté sur son ancienne réputation.

En général, les intrigues de Fagan sont extrêmement forcées, et personne, en cette partie, n'a plus abusé de la complaisance du spectateur. Voyez *l'Étourderie :* comment se persuader une méprise de cette nature; Mondor voit deux femmes avec Cléonte : on lui dit que l'une est la femme de ce Cléonte, et l'autre sa sœur. L'une est jeune et jolie, et c'est madame Cléonte; l'autre n'est plus ni l'un ni l'autre, et c'est mademoiselle Cléonte. Mondor se persuade le contraire, et, sans autre information, il demande en mariage la sœur de Cléonte, qui est une vieille fille ridicule, tandis que dans le fait il est amoureux de la belle-sœur. Qui croirait que ce quiproquo dure jusqu'à la dernière scène, quoique Mondor ait plusieurs conversations avec ces deux femmes et avec Cléonte, et que l'éclaircissement doive venir à chaque phrase, si l'auteur ne se donnait pas la torture pour dialoguer de manière que jamais personne ne s'entende? Une semblable erreur peut fournir une scène plaisante, mais non pas une pièce, parce que l'on sent qu'en fait de mariage il n'est pas possible qu'on ne s'informe pas au moins quelle est la femme dont on veut faire la demande.

Mais, dans cette multitude de petites pièces de ce siècle, les plus jolies sont *le Magnifique*, de la Mothe; *le Somnambule*, attribué mal à propos à Pont de Veyle, et qui fut fait en société par Sallé et le comte de Caylus; et surtout les *Fausses infidélités*, de Barthe. Les deux premières pièces sont d'un comique ingénieux et délicat, et sortent du cadre usé de ces sortes d'ouvrages; la dernière, fort supérieure aux deux autres, est un petit chef-d'œuvre. Il y a de l'art et de l'intérêt dans l'intrigue : la scène de la double confidence est neuve et d'un effet charmant : les caractères de Valsain et de Dormilly sont parfaitement contrastés. Dormilly est plein de cette sensibilité vive et impétueuse qui rend l'amour si intéressant dans un jeune homme bien né. Valsain est plus mûr et plus tranquille, mais non pas moins attaché, et tous deux font voir que l'amour prend la forme du caractère, et peut être également vrai avec une expression différente. Mondor est un de ces petits-maîtres surannés qui conservent encore les airs de la fatuité quand ils n'en ont plus le succès. La malice de Dorimène, qui veut piquer un amant qu'elle trouve un peu trop froid à son gré, forme un autre contraste avec la tendresse naïve d'Angélique, qui, tourmentée par la jalousie de Dormilly, ne saurait pourtant se résoudre, sans la plus grande peine, à se prêter à la supercherie la plus innocente. La pièce est dénouée aussi bien qu'elle est conduite. Les tendres regrets d'Angélique, quand elle croit avoir offensé son amant, et dont il est le témoin sans qu'elle le sache, sont en même temps la preuve la plus touchante des sentiments de cette jeune personne, et la meilleure leçon qui puisse corriger Dormilly de ses emportements jaloux. Enfin, le style est plein de goût et d'élégance, de jolis vers, des vers de comédie, des vers de situation, un dialogue à la fois vif et naturel, où l'esprit n'ôte rien à la vérité, achèvent de donner à cet ouvrage toute la perfection dont il était susceptible.

Nous en avons deux autres du même auteur, l'une en trois actes, *la Mère jalouse;* l'autre en cinq, *l'Homme personnel,* qui n'eurent pas, à beaucoup près, les mêmes succès que les *Fausses infidélités*, et qui prouvent quelle distance il y a du talent qui peut faire un acte, mais excellent, à celui qui conçoit et qui soutient le plan et les détails d'un grand ouvrage. Les deux pièces que je viens de nommer ne sont pas sans quelque mérite; mais le fondement en est vicieux. Dans la première, il eût fallu un art infini pour adoucir ce que doit avoir d'odieux une mère dont la jalousie rend sa fille malheureuse. Ce qui blesse les sentiments de la nature est bien difficile à sauver dans une comédie où l'enjouement doit dominer; et surtout la seule idée de la maternité a pour nous quelque chose de si doux et de si cher, que nous souffrons trop à voir cette idée contredite pendant trois actes. Un pareil sujet ne pouvait donc se traiter que dans le drame sérieux, où il est permis de s'attrister; mais l'auteur voulut faire une comédie, et il échoua. Il fut encore plus malheureux dans *l'Homme personnel,* ou *l'Égoïste,* sujet traité par d'autres auteurs et plus mal encore, et qui n'a été bien rempli, quant au plan, que sous un autre titre, comme on le verra dans la suite de ce chapitre. *l'Homme personnel* est mal conçu; la conduite du personnage principal est inconséquente; l'intrigue est froide et embrouillée; et, ce qui est plus étonnant, le style même n'est plus celui de l'auteur des *Fausses infidélités*. Il ne manque ni d'esprit ni d'élégance; mais cet esprit est pénible; cette élégance n'est plus celle du genre; ce n'est pas cette gaieté, cette aisance qui laissent dans la mémoire les bons vers de comédie; le dialogue est haché : tout est fait avec effort dans cet ouvrage, qui vaut d'autant moins qu'il paraît avoir plus coûté.

L'Anglomanie et *les Mœurs du temps,* de Saurin, sont au nombre de nos petites pièces agréables. La dernière n'est qu'une esquisse dont le titre promet-

tait un plus grand tableau ; mais cette esquisse est de bon goût.

Le Fat puni, de Pont de Veyle, ne vaut pas le conte de la Fontaine dont il est tiré ; mais il fallait de l'adresse pour l'adapter au théâtre en conservant les bienséances. Il eût fallu, dans le dénoûment, conserver aussi la vraisemblance; mais il est bien difficile de supposer qu'un homme puisse, pendant un demi-quart d'heure de conversation, prendre la voix de sa maîtresse pour celle d'un homme : les habits peuvent déguiser le sexe, mais le son de voix doit le trahir.

On reprend quelquefois *le Complaisant*, pièce en cinq actes et en prose du même auteur. Le principal caractère est outré jusqu'à l'excès; la pièce est froide et sans intrigue; le dialogue n'est que de l'esprit apprêté. Il y a un rôle de femme que l'on donne pour étourdie, et qui est absolument folle : elle est d'une joie inconcevable de la perte d'un procès de cinquante mille écus, qui coûte à son mari une partie de sa fortune, et peut empêcher l'établissement de sa fille; elle veut à toute force donner une fête chez elle pour solenniser la perte de ce procès, et le tout afin de contrarier son mari, qui en est désolé. Du Fresny avait peint *l'Esprit de Contradiction;* mais il ne l'a pas porté jusque-là, il s'en faut de quelque chose. Rien n'est si facile en tout genre que d'exagérer; mais si quelquefois l'exagération comique fait rire la multitude, les connaisseurs ne rient le plus souvent que de l'auteur.

L'Impertinent, de Desmahis, pétille d'esprit, mais aux dépens du naturel : les vers sont d'une tournure spirituelle, mais rarement adaptés au dialogue; et le style n'est rien moins que dramatique. La pièce est une dissertation sur la fatuité, un recueil de maximes et d'épigrammes : il y en a d'assez jolies pour qu'on désirât de les trouver ailleurs; il y en a qui seraient mauvaises partout. Il est ridicule que Pasquin dise, en parlant de Damis et de sa maîtresse :

> . . . . . . Vous êtes, l'un à l'autre,
> L'écho de votre esprit, l'ombre de votre corps.

Mais, quand ce serait le poëte qui le dirait en son propre nom, cela n'en vaudrait pas mieux. L'intrigue est petite; elle roule sur un *billet perdu* : c'était le premier titre de la pièce. Elle eut du succès dans sa nouveauté; mais on l'a remise rarement. Quelques traits fort heureux, quelques morceaux, permettaient d'espérer, si l'auteur ne fût pas mort jeune, que son talent pour le théâtre pourrait se mûrir. Il en avait montré pour la poésie légère, et *l'Impertinent* même annonce dans quelques endroits un homme qui pouvait un jour écrire la comédie.

Damis veut, à force d'impertinences, rebuter une maîtresse qui l'importune : celle-ci, prévenue de son projet, affecte une patience qui le déconcerte. Il dit à part :

> Non, je ne parviendrai jamais à lui déplaire :
> Voilà de ces malheurs qui n'arrivent qu'à moi.

C'est un mot de caractère et de situation.

Il a été huit jours sans la voir; elle lui demande quels *devoirs importants* l'ont occupé.

DAMIS.

> Vous m'en demandez compte! Eh! mais, cent, plutôt mille.
> J'eus dimanche un billet pour souper chez Mouthier [1]
> Avec le petit duc et la grosse comtesse.
> Lundi, jour malheureux! un maudit créancier,
> Automate indocile, homme sans politesse,
> Sous prétexte qu'il doit lui-même et qu'on le presse,
> Me voulut sans délai contraindre à le payer.
> J'allai le jour suivant flatter un financier.
> Mercredi je courus à la pièce nouvelle.
> Tout le monde était pour, et moi je fus contre elle :
> La satire embellit les plus simples propos,
> Et l'admiration est le style des sots.
> Jeudi, j'eus de l'humeur, je me boudai moi-même.
> Le lendemain je fus d'une folie extrême;
> Florise s'empara de moi pour tout le jour.
> Hier à tout Paris j'ai fait voir une veste
> D'un goût divin, l'habit le plus gai, le plus leste,
> Où Laboutray, Passau [2], ravissent tour à tour;
> Et j'arrive aujourd'hui tout plein de mon amour.

Le détail de cette semaine est un morceau très-piquant et très-original : il y a même ici un autre mérite que celui du style et de la peinture des mœurs. C'est un à-propos très-fin que ce vers :

> J'allai le jour suivant flatter un financier.

Ce jour est précisément le lendemain de la visite du créancier discourtois.

Parmi les comédies de la seconde classe dont je continue le résumé, nous en avons peu d'aussi suivies et d'aussi intéressantes que *Dupuis et Desronais*, et *la partie de Chasse*, toutes deux de Collé. Le nom de Henri IV est sans doute, pour cette dernière, un relief très-précieux; mais l'ouvrage en lui-même, quoique assez irrégulier, a beaucoup de mérite. Le premier acte est entièrement épisodique : c'est une espèce d'action à part, que l'auteur a liée avec sa pièce, dont le fond est emprunté d'une pièce anglaise qui a été imitée aussi sur un autre théâtre dans *le Roi et le Fermier*. Il est bien sûr que la réconciliation de Sully avec le bon roi n'a aucun rapport avec l'enlèvement de cette jeune paysanne par Concini, ni avec l'aventure du roi, qui, en s'égarant à la chasse, découvre par hasard la manœuvre odieuse de cet Italien, ravisseur d'une fille innocente et

[1] Cuisinier célèbre.
[2] Brodeurs renommés.

vertueuse. Mais cet épisode du premier acte, en mettant l'auteur à portée de montrer Henri IV et son ami en présence l'un de l'autre, contribua beaucoup au succès. On sut bon gré à l'auteur d'avoir mis sur la scène cette fameuse conversation tirée presque mot à mot des Mémoires de Sully. Ce qui lui appartient davantage, c'est le langage naïf et gai de ses paysans, et surtout la bonhomie de Michaut. La scène du repas fera toujours plaisir, tant que nous en aurons à voir un bon roi jouir, sans être connu, d'un hommage qui est l'effusion du cœur, et qui ne peut être suspect.

Dupuis et Desronais, tiré du roman des *Illustres Françaises*, est une pièce de caractère : celui de Dupuis est bien soutenu; et s'il n'est pas dans l'ordre commun, il n'est pas non plus hors de la nature. Il est très-possible qu'un vieillard qui voit sa fin prochaine craigne d'autant plus l'abandon de ses enfants, qu'il sent mieux le prix et le besoin de leur tendresse. Sa défiance est portée loin; mais la défiance est un des attributs et des malheurs de l'âge avancé; elle est motivée dans la personne de Dupuis autant qu'elle peut l'être, et quand elle cède à l'attendrissement que lui font éprouver sa fille et Desronais, tous deux à ses pieds, et lui demandant leur bonheur en promettant de faire le sien, il en résulte un dénoûment plein d'intérêt. L'incident de la lettre, et la manière dont Dupuis en tire parti contre Desronais, est d'un bon comique, et la justification de Desronais, le pardon que Marianne lui accorde, sont d'une vérité théâtrale. La versification est la partie faible de cet ouvrage; c'est de la prose rimée et construite avec assez de peine : mais tous les sentiments sont naturels; rien de faux, rien de recherché. Cette comédie laisse au lecteur beaucoup à désirer, mais sans que le spectateur puisse s'en apercevoir.

Ce qui compose le *Théâtre de société* du même auteur ne peut être joué que dans celles où l'on se met au-dessus de toute décence en faveur de la gaieté. Il est bien vrai aussi que la gaieté qui tient à la licence est plus facile qu'aucune autre; mais celle de Collé est si originale et si franche, qu'on pourrait croire qu'elle n'avait pas besoin de si mauvaises mœurs, quand même il ne l'aurait pas prouvé dans les ouvrages qu'il a mis au théâtre.

Malgré les défauts que j'y ai remarqués, je les crois très-supérieurs en tout à une pièce qui, depuis quelque temps, est fort à la mode, et qui pour cela ne m'en paraît pas meilleure : c'est *la Coquette corrigée*. La fortune qu'elle a faite tout récemment, et le peu de succès qu'elle avait eu auparavant dans sa nouveauté et dans ses reprises, prouvent à la fois la décadence actuelle du goût, et le pouvoir de la figure et du jeu d'une actrice séduisante. Lorsqu'elle fut jouée pour la première fois en 1755, elle avait pour elle tous les titres de faveur qui peuvent attirer la bienveillance. Son auteur, la Noue, était aimé comme acteur, et personnellement estimé; il joua dans sa pièce, et nous avons encore le discours par lequel il exprimait aux spectateurs avant la représentation, le double embarras qu'il devait éprouver. Cette situation si critique était bien propre à obtenir l'indulgence; cependant la pièce fut très-médiocrement accueillie, et même excita de fréquents murmures. Les représentations furent très-peu suivies; elles ne le furent pas davantage aux deux reprises qui se succédèrent à de longs intervalles, avant la dernière, donnée il y a trois ans, et qui attira la foule. Il n'en est pas moins vrai qu'il n'y a ni intrigue, ni caractères, ni situations, ni comique d'aucune espèce. Le seul nœud (si l'on peut appeler un nœud ce qui ne rencontre aucun obstacle réel), c'est le projet d'Orphise, qui, pour corriger Julie, sa nièce, de la coquetterie, désire de l'amener à prendre du goût pour Clitandre, donné pour le seul homme honnête et raisonnable de tous ceux qui paraissent dans la pièce. Cette entreprise est d'autant moins difficile, que, dès les premiers actes, Julie laisse voir de l'inclination pour lui, et que cette inclination paraît être vive au troisième. Orphise pourtant croit avoir besoin de mettre en avant un intérêt de rivalité pour déterminer Julie; elle lui fait croire que Clitandre veut l'épouser elle-même, comme si ce devait être un triomphe bien piquant pour une jeune coquette de l'emporter sur sa tante. Quant aux moyens que l'auteur emploie pour corriger Julie, les voici : d'abord c'est la visite d'une présidente qui ne reparaît pas dans la pièce, et dont le rôle est évidemment postiche : elle est liée avec Julie; et, s'avisant d'avoir tout à coup des prétentions sur Clitandre, elle vient chez Julie faire une scène indécente et ridicule, et lui enlever presque de force Clitandre, qu'elle emmène avec elle. L'étourderie de cette femme commence à faire rougir Julie, qui craint de lui ressembler; mais, pour juger s'il est possible qu'elle ait si peu d'amour-propre et tant de crainte, il suffit de voir comment cette présidente s'exprime, et comment on la traite. Il faut se souvenir que l'auteur a voulu peindre des travers de la bonne compagnie, et qu'il fait parler ainsi cette présidente :

. . . . La prudence
Interdit à madame *ici* la concurrence.
Elle ne voudra point, par un bruyant débat,
Me préparer l'honneur d'*un triomphe d'éclat*.
Elle n'ignore pas que, plus on me résiste,
Et plus à l'emporter ma volonté persiste.

Ce langage est celui de ces vieilles folles de comédie, de ces Aramintes courant après les hommes qui les fuient, et ne jouent sur la scène qu'un rôle de charge. Mais la présidente n'est donnée ni pour vieille ni pour folle; c'est une femme de bon ton, et que l'on a crue capable d'être la rivale de Julie, qui est dans tout l'éclat de la jeunesse et de la beauté. On peut juger par là si les convenances sont remplies, et si Julie, que tant d'adorateurs viennent chercher, peut se reconnaître dans le personnage qui vient chez elle chercher Clitandre. Ce n'est pas tout : Clitandre lui témoigne une indifférence qui est très-voisine du mépris; il lui dit :

Vous m'aimez donc beaucoup?
LA PRÉSIDENTE.
Qui? moi! si je vous aime?
Que répondre à cela? J'en ris malgré moi-même.

Sur quoi un marquis (nous verrons tout à l'heure ce que c'est que ce marquis) lui dit poliment et décemment :

Parbleu! la question est neuve, et me ravit :
Nul amant, j'en suis sûr, jamais ne vous la fit.

Telle est la première leçon qu'on donne à Julie pour la dégoûter d'être coquette. La seconde est tout aussi bien imaginée. Elle a écrit à un Éraste de ces billets qui ne signifient rien, et sur lesquels cet Éraste s'est cru aimé; les mêmes avances que pouvaient contenir ces billets, elle les a faites à un autre : voilà Éraste furieux, et d'autant plus que Julie a écrit à une femme sur laquelle il a des vues une lettre où elle parle fort légèrement de lui et de son amour. Là-dessus Éraste ne projette rien moins que d'imprimer les billets de Julie; mais comme, malgré ses fureurs, il est apparemment très-complaisant pour ses rivaux, il remet à Clitandre ces terribles lettres, et Clitandre les rend à Julie, qui verse des larmes de reconnaissance. Il n'est pas sans exemple que quelques escrocs aient séduit l'innocence d'une jeune fille bien crédule, et, ayant d'elle des lettres décisives, aient tiré de l'argent de son père pour rendre ces lettres qu'ils menaçaient d'imprimer. Il y a des aventures de ce genre connues à la police; mais je ne me souviens pas d'avoir jamais ouï dire qu'un homme de la classe des honnêtes gens ait menacé publiquement d'imprimer des lettres, et des lettres de pure galanterie : celui qui ferait cette menace serait à coup sûr ridicule, et, qui plus est, déshonoré.

Le marquis dont j'ai parlé tout à l'heure est précisément le Versac des *Égarements du cœur et de l'esprit;* c'est un précepteur de corruption, un homme qui débite gravement des leçons d'impudence et de libertinage. Il n'y aurait rien à dire, s'il était humilié et puni; mais ni l'un ni l'autre. Julie, qui s'est faite sa très-humble écolière, ose pourtant risquer devant lui le mot de *décence*, lorsqu'il ne lui propose rien moins que de rompre, sans aucune raison, avec une tante dont elle est chérie, et cela uniquement pour se faire honneur dans le monde.

JULIE.
Mais la décence...
LE MARQUIS.
Encore! On n'y peut plus tenir,
Et ce terme est ignoble *à faire évanouir*.
Laissez là pour toujours et le mot et la chose.
Savez-vous bien qu'à tort votre nom en impose?
Par un début d'éclat vous nous éblouissez;
Rien ne *résiste à l'air* dont vous vous annoncez
« Des cœurs et des esprits voilà la souveraine;
« Scrupules, préjugés, dit-on, rien ne la gêne. »
Point : ce sont des égards, de la discrétion,
Une tante partout qui nous donne le ton.
Après six mois d'épreuve, on dit *décence* encore....
Oh! parbleu! finissez, ou je vous déshonore.
JULIE.
Mais que voulez-vous donc?
LE MARQUIS.
Que vous fixiez les yeux
Par quelque *bon éclat*, et qu'en attendant mieux
Vous rompiez dès ce soir tout net avec Orphise.
Qu'avez-vous fait encor, parlez avec franchise,
Qui puisse *parmi nous* vous faire respecter?
Quelques discours malins qu'on n'ose plus citer,
Des billets malfaisants, d'innocentes ruptures,
Des traits demi-méchants, quelques noirceurs obscures,
Du bruit tant qu'on en veut, point de faits, du jargon.
C'est bien ainsi vraiment que *l'on se fait un nom!*
Décidez-vous, vous dis-je, ou je vous abandonne.

Il est impossible qu'une femme à qui l'on ne peut reprocher jusque-là qu'un peu de légèreté et de coquetterie, travers fort communs à son âge, mais qui n'a rien dit ni rien fait qui annonce un caractère gâté et une femme corrompue, qui même va tout à l'heure revenir des erreurs de sa jeunesse, et s'en repentir assez pour exciter un moment d'intérêt, entende sans indignation des discours qui sont pour elle le dernier degré de l'avilissement. Le méchant de Gresset, qui veut corrompre un jeune homme, garde avec lui cent fois plus de mesure que ce marquis n'en garde avec une jeune femme; et cependant quelle différence devait y mettre celle du sexe, et dans un sens tout contraire! Mais Gresset connaissait les bienséances du monde; et la Noue ne l'avait guère vu que dans les coulisses. S'il voulait donner une bonne leçon à Julie, il en avait une belle occasion. Qu'elle eût été effrayée, révoltée, que des indiscrétions et des étourderies l'eussent mise dans le cas d'écouter de pareils discours, et d'être insultée à ce point; c'est alors qu'on eût pardonné à l'auteur tout ce qu'il peut y avoir d'outré dans l'insolence absurde et outrageante du marquis : on l'aurait vu puni par l'humiliation que pouvaient

répandre sur lui le mépris et l'horreur que lui aurait témoignés Julie. Point du tout; elle ne donne pas le plus léger signe du plus léger mécontentement, et le marquis la laisse en lui disant que, si elle ne lui obéit pas, il *se brouille* avec elle *pour jamais*. Il faut avouer que, pour une femme que l'on présente avec tous les charmes possibles, pour une coquette qui veut soumettre tous les cœurs, elle joue là un rôle bien étrange. Mais aussi comment est-elle coquette? Il faut la voir avec Clitandre qu'elle veut subjuguer. D'abord elle vient le chercher pendant qu'on joue dans un autre salon : passe; c'est une espèce d'avance qu'une coquette peut se permettre, et qui n'engage à rien.

A l'un de vos rivaux j'ai fait prendre mon jeu.
. . . .

CLITANDRE.
Mais, de grâce, pourquoi me nommer son rival?
Il vous aime, dit-on.

JULIE.
Sans doute : et vous?

CLITANDRE.
Madame,
Jamais...

JULIE.
Ah! vous voulez déguiser votre flamme;
Vous voulez m'adorer sans que j'en sache rien.
Eh! cessez d'affecter ce modeste maintien,
Vous m'aimez : tout est dit. Eh bien! mon cher Clitandre,
D'honneur, c'est un aveu que je brûlais d'entendre.

CLITANDRE.
Tout est dit. Permettez...

JULIE.
Allons, *regardez-moi*.
Je le veux.

CLITANDRE.
Volontiers.

JULIE.
Eh bien donc!

CLITANDRE.
Je vous voi.

JULIE.
Est-ce tout?

CLITANDRE.
Les beaux yeux! la charmante figure!

JULIE.
Fort bien, continuez.

CLITANDRE.
Tout est dit, je vous jure.

JULIE.
Non, non : vos yeux à moi m'en disent beaucoup plus.
Vous m'aimerez, monsieur; vos soins sont superflus.

C'est justement la conversation de la Bélise de Molière avec un autre Clitandre; mais cette Bélise est donnée pour une vieille extravagante, et la coquette du *Misanthrope* parle un autre langage. C'est que Molière avait pris le modèle de sa coquette à la cour de Louis XIV, et qu'apparemment la Noue avait pris le sien dans *le Sopha* de Crébillon.

Julie continue sur le même ton :

Vous vous rendez enfin?

CLITANDRE.
Vous me faites pitié.

Le joli dialogue! Tout cela sera sifflé partout où il y aura du bon sens et de la connaissance du monde et du théâtre. Ailleurs il lui dit :

On peut vous désirer; mais vous aimer? jamais.

Si les femmes ne sont pas trop fâchées qu'on les *désire*, je ne crois pas qu'elles soient flattées qu'on le leur dise de cette manière, ni qu'un homme qui a quelque politesse leur fasse un pareil compliment. C'est pourtant cet homme dont cette prétendue coquette devient éperdument amoureuse en quelques heures, et c'est ici un des plus grands inconvénients de la pièce et de toutes celles qu'on a faites sur ce plan, depuis Marivaux qui en a donné l'exemple. Vous ne trouverez dans aucun de nos bons comiques l'intérêt fondé sur ces passions subites, qui naissent le matin, et qui amènent un mariage le soir; ni de ces caractères changés et corrigés dans vingt-quatre heures : l'un et l'autre est également contraire à la vraisemblance morale et à l'intérêt dramatique. Ce sont là des sujets et des plans conçus à faux, et leur succès est un des symptômes de la décadence de l'art.

Ce même Clitandre débute avec Julie par un procédé qui n'est pas moins contraire que tout le reste aux convenances les plus communes. Julie lui fait dire de l'attendre; qu'elle voudrait lui parler. Il répond : *Je n'ai pas le loisir*. Il rend à la femme de chambre une lettre que Julie lui a écrite; il feint de croire que la lettre n'est pas pour lui. La soubrette lui assure très-positivement le contraire; elle va jusqu'à lui dire, en parlant de sa maîtresse :

Je sais son secret.

CLITANDRE.
Soit : je ne veux pas l'apprendre.

JULIE.
Vous savez fort mal vivre, au moins, monsieur Clitandre.

Assurément elle a raison; et, quoique ce soit un manége connu de jouer l'indifférence pour piquer la coquetterie, ce n'est pas avec une femme à qui l'on doit des égards que l'on se permet de manquer si grossièrement aux premières règles de la politesse. Mais aucun des personnages de la pièce n'a l'air de s'en douter. Un vieux comte, oncle du marquis, l'un des soupirants de Julie, personnage calqué sur vingt autres de la même espèce, se croit aussi en droit de se plaindre d'elle, et voici les adieux qu'il lui fait, à elle, au marquis, et à Clitandre :

. . . Je me vengerai d'un si sanglant outrage.
Toujours *en l'air*, toujours *trahissant* et trahis,
Faites un monde à part, et *soyez le mépris*
De tout le genre humain.

Je ne sais pas dans quel monde la Noue avait pu voir que ce langage fût de mise.

Le style ne vaut pas mieux : il y a quelques jolis vers; par exemple, ces deux-ci, qui furent remarqués dans la nouveauté :

> Le bruit est pour le fat, la plainte est pour le sot :
> L'honnête homme trompé s'éloigne et ne dit mot.

Mais, en général, le style est chargé de termes impropres, d'expressions fausses ou recherchées, et infecté d'un jargon qui depuis n'a eu que trop d'imitateurs. Je n'ai fait mention d'un si mauvais ouvrage que parce que son succès est un des scandales de nos jours.

Marivaux se fit un style si particulier, qu'il a eu l'honneur de lui donner son nom : on l'appela *marivaudage*. C'est le mélange le plus bizarre de métaphysique subtile et de locutions triviales, de sentiments alambiqués et de dictons populaires : jamais on n'a mis autant d'apprêt à vouloir paraître simple; jamais on n'a retourné des pensées communes de tant de manières plus affectées les unes que les autres; et, ce qu'il y a de pis, ce langage hétéroclite est celui de tous les personnages sans exception. Maîtres, valets, gens de cour, paysans, amants, maîtresses, vieillards, jeunes gens, tous ont l'esprit de Marivaux : certes, ce n'est pas celui du théâtre. Cet écrivain a sans doute de la finesse; mais elle si fatigante ! il a une si malheureuse facilité à noyer dans un long verbiage ce qu'on pourrait dire en deux lignes ! Et ce qui paraîtrait incompréhensible, si l'on ne savait jusqu'où peuvent aller les illusions de l'amour-propre, il semble persuadé que lui seul a trouvé le vrai dialogue de la comédie. Il dit dans une de ses préfaces :

« On n'écrit presque jamais comme on parle; la composition donne un autre tour à l'esprit; c'est partout un *goût d'idées pensées et réfléchies*, dont on ne sent point *l'uniformité*, parce qu'on l'a reçue et qu'on s'y est fait.... *J'ai tâché de saisir le langage des conversations, et la tournure des idées familières.* »

Pour savoir comment il s'y est pris, il suffit de lire, deux pages après, la première scène de la pièce entre une suivante et sa maîtresse, qui lui dit qu'elle ne veut point se marier :

LISETTE.

Vous ! avec ces yeux-là, je vous en défie, madame.

LUCILE.

Quel raisonnement ! Est-ce que les yeux décident de quelque chose ?

LISETTE.

Sans difficulté : les vôtres *vous condamnent* à vivre *en compagnie*. *Par exemple*, examinez-vous ; vous ne savez pas les difficultés de l'état austère que vous embrassez : il faut avoir *le cœur bien frugal* pour le soutenir...

LUCILE.

Toute jeune et tout *aimable* que je suis, je n'en aurais pas pour six mois avec mon mari, et mon visage serait *mis au rebut;* de dix-huit ans qu'il a, *il sauterait* tout d'un coup à cinquante.

LISETTE.

Non pas, s'il vous plaît : il ne vieillira qu'avec le temps et n'enlaidira *qu'à force de durer*.

LUCILE.

Je veux qu'il n'appartienne qu'à moi, que personne n'ait à voir ce que j'en ferai, qu'il ne relève que de moi seule. Si j'étais mariée, ce ne serait plus mon visage; il serait à mon mari, qui le laisserait là, à qui il ne plairait pas, et qui lui défendrait de plaire à d'autres : j'aimerais autant n'en point avoir.

En voilà-t-il assez sur son visage? C'est pourtant cet étrange babil que Marivaux appelle *le langage des conversations et la tournure des idées familières*. S'il y a des gens qui conversent de ce ton, il ne faut les mettre sur le théâtre que pour en faire sentir le ridicule, comme a fait Molière de celui des *Précieuses;* mais faire parler ainsi tous les personnages d'une comédie, c'est mettre gratuitement sur la scène l'ennui de quelques sociétés de caillettes et d'originaux; et n'est-ce pas nous rendre un beau service ?

On joue quelques pièces de Marivaux, *la Surprise de l'Amour, le Legs, l'Épreuve, le Préjugé vaincu :* celles-là, comme toutes les autres, sont remarquables par l'uniformité de moyens, de ton et d'effet. Il semble que l'auteur n'ait vu dans les femmes autre chose que la coquetterie, et qu'il n'ait remarqué dans l'amour que ce qu'il y entre d'amour-propre. Il y en a beaucoup sans doute, mais il n'est ni juste, ni adroit, ni heureux de n'y apercevoir rien de plus : c'est avoir la vue très-bornée, et si Marivaux voyait finement, il ne voyait pas loin. Toutes ces nuances légères peuvent passer dans un roman; mais au théâtre il faut des couleurs plus fortes et des traits plus prononcés. On peut perdre du temps dans un roman, et faire valoir les petites choses; mais au théâtre on a trop peu de temps, et il faut savoir mieux l'employer. Ce n'est pas dans une vaste perspective qu'il faut exposer des miniatures qui ne sont bonnes à voir qu'avec une loupe. Ce grand espace est fait pour de grands tableaux; les caricatures mêmes, faites à la brosse, y valent mieux que de petites découpures enluminées : les premières ne sont pas de bon goût, mais elles peuvent du moins amuser; les secondes peuvent n'être pas sans art, mais elles ennuient, et c'est une triste dépense d'art et d'esprit que celle qui n'aboutit qu'à ennuyer.

C'est ce que j'ai observé souvent aux pièces de Marivaux : on sourit, mais on bâille. Le nœud de ses pièces n'est autre chose qu'un mot qu'on s'obstine

à ne dire qu'à la fin, et que tout le monde sait dès le commencement. Les obstacles ne naissent jamais que de son dialogue; et, au lieu de nouer une intrigue, il file à l'infini une déclaration ou un aveu. Des ressorts de cette espèce sont trop déliés pour être attachants; et, pour comble de malheur, ce fil imperceptible lui échappe souvent des mains : on le voit sans cesse occupé à le rattacher maladroitement quand il est rompu. Dans *la Surprise de l'Amour*, dans *le Legs* (pour ne citer que ces deux-là), vous remarquerez deux ou trois endroits où, quelque effort que fassent les personnages pour ne pas s'expliquer ou ne pas s'entendre, la pièce est évidemment finie, et vous vous impatientez contre l'auteur, qui veut parler à toute force, quand au fond il n'y a plus rien à dire.

Dans le recueil des œuvres de Saint-Foix on trouve dix ou douze petites pièces intitulées, je ne sais pourquoi, comédies. Ce sont de petits tableaux de féerie ou de mythologie, qui sur la scène peuvent plaire aux yeux, mais qui n'ont rien de dramatique, et surtout rien de comique : de ce genre sont *les Grâces*, que j'ai vu reprendre plusieurs fois, et *l'Oracle*, que l'on représente souvent. Ces deux bagatelles, et surtout la dernière, furent célébrées au delà de toute mesure, du vivant de l'auteur, par cette espèce d'hommes qui se plaisent à exalter les petites choses en haine des grandes. *L'Oracle* eut une vogue prodigieuse dans sa nouveauté; mais on n'ignore pas quelle en fut la cause. Un acteur de la plus belle figure, et dont les grâces nobles avaient extrêmement réussi, même ailleurs qu'au théâtre, Grandval, y jouait avec la belle Gaussin; et si l'on se rappelle le sujet de la pièce, on concevra que ce pouvait être un spectacle assez attrayant de voir deux créatures charmantes exposer sur la scène les jeux et les caresses de l'amour : il n'en faut pas tant pour faire courir tout Paris. La pièce d'ailleurs (quelque nom qu'on veuille donner à un petit drame fondé tout entier sur le merveilleux de la baguette, c'est-à-dire, sur tout ce qu'il y a de plus aisé) a de l'agrément et de la délicatesse dans les détails. C'est tout ce qu'on peut demander dans ces sortes de compositions de fantaisie, qu'il était aussi ridicule de prôner qu'il le serait de soumettre aux règles de la critique ce qui n'est qu'une exception à celles de l'art. Mais il en est de plus importantes encore, celles de la morale, et l'on peut marquer cette pièce comme la première où, sur un théâtre régulier, l'on se soit permis d'arranger des tableaux de volupté, apparemment parce qu'il est plus aisé de parler aux sens qu'à l'esprit et au cœur.

Avant de passer à la Chaussée, qui s'est fait un genre à lui, dont Voltaire même s'est fort rapproché dans *l'Enfant prodigue* et dans *Nanine*, il faut, pour compléter l'article des pièces en un acte qui méritent qu'on en fasse mention, dire un mot de *la Jeune Indienne*, joli petit drame qui, quoique sans intrigue, n'est pas sans intérêt. Champfort l'a tiré tout entier du rôle de cette jeune sauvage dont la naïveté contraste agréablement avec les institutions sociales dont elle ne saurait avoir l'idée. Ce contraste, il est vrai, n'avait rien de neuf au théâtre; mais le canevas satirique qu'il présente est toujours piquant par lui-même, et bien plus encore quand la censure de ce que nous sommes est dans la bouche d'un personnage hors de nos mœurs, qui, ne voyant que ce qu'elles ont à ses yeux de factice, ne saurait deviner ce qu'elles ont de raisonnable dans les rapports de la société civilisée. De là naît l'intérêt des détails; mais, quelque heureux qu'ils soient dans le rôle de Betti, cet intérêt ne suffirait pas sans celui de sa situation, qui est touchante dès qu'on la voit menacée de perdre l'amant dont elle a été la libératrice, et qu'elle croit avec raison lui appartenir. A la vérité, ce danger ne dure qu'un moment, et ne tient qu'à une espèce d'indécision faible et instantanée de l'Anglais Belton; mais c'en est assez pour donner à Betti le temps de faire entendre la plainte de l'amour dans le langage d'une habitante des bois, dont l'auteur a très-bien saisi la vérité pénétrante et la douce simplicité. C'en était assez pour soutenir un acte; et le rôle de Mowbray, le premier quaker qu'on ait mis sur la scène, achève de donner à l'ouvrage une teinte d'originalité. Le style, à quelques fautes près, est en général facile et naturel, et le dialogue est ingénieux sans affectation. Mais ce qui est très-remarquable, c'est que le naturel dans les idées et la facilité de diction, caractères de ce coup d'essai de la jeunesse de Champfort, ne se sont jamais retrouvés depuis dans aucune de ses compositions poétiques.

Il donna, quelques années après, un acte en prose, *le Marchand de Smyrne*, dont le fond, tiré des *Captifs* de Plaute, pouvait fournir trois actes très-intéressants. C'est un Turc de Smyrne, qui, ayant été racheté à Marseille par un Français, et rendu à sa patrie et à une femme qu'il adore, a fait vœu, en reconnaissance de ce bienfait, de racheter tous les ans un captif chrétien. Le premier qui lui en présente l'occasion est précisément son libérateur, amené à Smyrne par des corsaires qui l'ont pris dans un bâtiment maltais, avec sa maîtresse qu'il allait épouser. D'un autre côté, la femme de cet honnête Turc, nommé Hassan, s'est promis aussi de racheter une femme chrétienne; et l'on conçoit au premier coup

d'œil combien de situations et de sentiments on pouvait tirer de cette réunion de circonstances, susceptibles de tout l'intérêt d'un roman sans en avoir l'invraisemblance. Il suffisait de faire naître des obstacles à la délivrance des deux captifs, et cela n'était pas très-difficile. Mais l'auteur termine tout dès l'instant de la reconnaissance, qui, ne produisant aucune espèce de suspension ni de crainte, est par cela même sans aucun effet dramatique. L'auteur ne paraît pas en avoir cherché d'autre que celui de la satire, devenue dès lors et pour toujours le fond de son caractère et de son esprit. Il ne vit dans sa pièce que le rôle de son marchand d'esclaves, et un cadre pour des épigrammes très-faciles contre les médecins, les jurisconsultes, les gentilshommes, les barons, etc. qui peuvent être en effet, pour parler le langage de Kalid, *de dure défaite* dans un marché de Smyrne. Champfort, qui était *philosophe,* oublia trop que Montesquieu et Newton n'y auraient pas été vendus plus cher, et c'en est assez pour sentir que ce genre de plaisanterie n'était pas réellement très-philosophique, et n'avait pas ce fond de moralité qui donne tant de prix à la plaisanterie de Molière.

Le Marchand de Smyrne, que l'on joue encore, n'est donc qu'une bluette d'esprit, une espèce de proverbe plutôt qu'une comédie, et suffirait pour prouver dans l'auteur la stérilité absolue de conception dramatique. Mais son *Mustapha* prouve beaucoup plus contre lui pour tout homme qui n'est pas étranger à l'art du théâtre, et si j'en parle ici en passant, c'est pour rassembler, suivant mon usage, tout ce qui regarde les compositions théâtrales de l'auteur, dont il ne pouvait être question que dans le seul genre où il reste quelque chose de lui. Il résulte de la lecture de ce *Mustapha* que l'esprit de Champfort était l'opposé du talent tragique. Le tragique s'offrait de lui-même dans ce sujet, traité deux fois avec succès, d'abord en 1717, par Belin, et de nos jours, sous le titre de *Roxelane,* par M. de Maisonneuve. La pièce de Belin n'avait pu se soutenir, à cause de l'extrême faiblesse de la diction, et surtout à cause de l'infériorité des deux derniers actes, beaucoup moins bien conçus que les premiers. Celle du jeune auteur qui vient après Belin et Champfort a été longtemps applaudie et suivie dans la nouveauté. J'ignore pourquoi l'auteur n'a pas jugé à propos de l'imprimer; et si elle n'a pas été reprise, c'est apparemment par les mêmes raisons qui, depuis la révolution, écartent de la scène tant d'autres ouvrages, grâces à l'inquisition si dignement *républicaine,* qui est encore un des caractères de notre *liberté.* Quoi qu'il en soit, cette heureuse tentative de l'auteur de *Roxelane,* jouée peu d'années après la pièce de Champfort, démontrait assez combien celle-ci était déjà oubliée ; et la destinée de *Mustapha* avait fait voir que la plus éclatante faveur ne peut défendre longtemps un mauvais ouvrage contre l'opinion publique. Aussi puissamment protégé par la cour que l'avait été le *Catilina,* il ne put même, comme celui-ci, faire un moment d'illusion sur la scène. Il avait reçu à Versailles des applaudissements concertés ; à Paris, il fut très-froidement accueilli le premier jour, et abandonné le second. Ce drame, de la plus mortelle froideur, sans action, sans intérêt, sans conduite, sans caractère, sans situations, se traîna quelque temps dans la solitude, et tomba enfin du poids de l'ennui : jamais il n'a reparu. L'auteur avait annoncé tout haut qu'il consentait à être jugé sur ce drame, et avec d'autant plus de raison qu'il y avait travaillé quinze ans : on y reconnut unanimement l'absence totale du génie tragique. Mais apparemment les amis de l'auteur s'imaginèrent que personne en France ne se connaissait plus en vers, car ils imprimèrent que le style de *Mustapha* était celui de Racine. La vérité est que la versification est en général pure et correcte, mais sans aucune espèce de force poétique et dramatique : ce n'est pas plus le style de la tragédie que ce n'en est l'esprit. Tout est glacé dans cette composition, qui est aujourd'hui dans un aussi profond oubli que les pièces jouées avant Corneille.

Champfort, dégoûté du théâtre, ou plutôt du public, travailla quelques petits contes qu'on a recueillis après sa mort. Hors deux ou trois, qui même sont plutôt des épigrammes que des contes, on ne trouve dans les autres qu'une gaieté pénible, une diction entortillée, une recherche fatigante de ce qu'on appelle du trait, des idées décousues, du jargon, de l'obscurité, du mauvais goût; en un mot, tout ce qu'il y a de plus opposé à ce genre de poésie, c'est-à-dire, tous les efforts possibles de l'esprit dans ce qui n'en doit être que le jeu et la saillie.

Nous verrons ailleurs, dans les écrits posthumes de Champfort, comment il peut être classé dans la philosophie moderne. Ses *Éloges* de Molière et de la Fontaine sont d'un écrivain très-ingénieux, mais qui a plus de critique et de goût que d'éloquence. En total, rien de ce qu'il a fait n'appartient ni à l'éloquence ni à la poésie : ce fut un homme de beaucoup d'esprit, bien plus qu'un homme de talent; il n'en avait montré que le germe dans sa *Jeune Indienne,* et ce germe avorta. Ce n'est pas ici le lieu de relever tout ce qu'il y a d'erreurs, de bévues et de faussetés dans la notice historique qu'on a

jointe à l'édition de ses œuvres. C'est la suite naturelle de cette partialité ouverte qui tient aux événements d'une révolution dont il devint la victime dès qu'il cessa d'en être l'apôtre; et, sous ce point de vue, ce n'est pas ici que le malheureux Champfort et son éditeur doivent être appréciés.

SECTION VI. — Comédie mixte, ou drame.

LA CHAUSSÉE.

Lorsque, pendant l'espace d'un siècle entier, nombre d'artistes ont couru successivement une même carrière, il est tout simple que le talent, frappé des difficultés de la concurrence ou des dangers de l'imitation, cherche à découvrir des routes moins frayées, qui puissent encore, si elles offrent moins d'éclat et de gloire, compenser cet avantage par celui de la nouveauté. C'est ce que fit la Chaussée lorsqu'il introduisit sur notre théâtre ce genre de comédie mixte dont les anciens avaient donné l'idée dans l'*Andrienne*, mais qui, plus étendu chez lui, plus déterminé, et formant un système suivi dans un certain nombre d'ouvrages, peut lui mériter le titre de fondateur. Le succès de ses pièces n'est pas contesté; il est encore le même après cinquante ans. Mais son mérite est toujours une espèce de problème; et j'oserai dire d'abord qu'il ne devrait plus l'être, puisqu'une si longue expérience a prouvé qu'il était indépendant de la nouveauté et de la mode, qui, en tout temps et en tout genre, peuvent beaucoup, mais n'ont pas un long pouvoir.

Une foule de critiques ont regardé l'entreprise de la Chaussée comme une corruption de l'art : mon opinion serait plus modérée. Je n'appelle corruption que ce qui est d'un faux goût : je n'en vois point dans les bonnes pièces de cet écrivain; je n'y vois qu'un genre inférieur qui vaut en lui-même plus ou moins, comme tous les autres, selon qu'il est bien ou mal traité.

Il est inférieur à la comédie et à la tragédie, parce que, empruntant quelque chose de l'une et de l'autre, il affaiblit par ce mélange même le caractère essentiel de toutes les deux. Comme la tragédie, il veut émouvoir, et il est beaucoup moins touchant; comme la comédie, il veut amuser, et il est beaucoup moins gai : et cette disproportion était inévitable, puisque, voulant joindre le rire et les larmes, on ne pouvait pas assembler des impressions si diverses (quoiqu'elles ne soient pas inconciliables) sans leur ôter de la force.

Nous avons vu ailleurs pourquoi le sentiment de la difficulté vaincue entre pour beaucoup dans le plaisir que les beaux-arts nous procurent : c'est encore une des causes de l'infériorité du genre mixte. Il produit de l'intérêt à l'aide de ces infortunes domestiques dont les exemples ne sont pas rares, mais dont le fond est celui de presque tous nos romans; et cela est beaucoup plus aisé que d'attacher pendant cinq actes avec des caractères comiques mis en situation. Le style même en est plus facile; il n'exige dans le dialogue que la convenance relative aux intérêts des personnages. La comédie demande davantage; elle veut que l'on fasse naître du fond de l'action le comique des détails, comme la tragédie en tire le sublime des sentiments et des pensées : de là naît un des inconvénients les plus fréquents dans les pièces de la Chaussée. Ses effets tenant le plus souvent à la triste situation des personnages qui ne sont pas au-dessus de l'ordre commun, leur entretien ne peut être que sérieux dans tous les moments où l'action n'est pas très-vive, et alors ce sérieux tient de la langueur, et même quelquefois de l'insipidité. Ils ne peuvent pas dire autre chose; mais ce qu'ils disent ne vaut pas trop la peine d'être entendu : au lieu que la tragédie et la comédie ont dans la nature de leur dialogue de quoi soutenir sans cesse l'attention, quand l'auteur a le talent d'écrire.

Il est à remarquer que, dans ce genre mixte, les inconvénients naissent des avantages mêmes qui lui sont propres. On vient de voir que l'intérêt, auquel il sacrifie tout, nécessite souvent un ton sérieux qui affadit la scène quand l'action ne l'échauffe pas, et il est sûr qu'elle ne peut pas toujours l'échauffer. Il en est de même de la morale, qui occupe ici une plus grande place que dans la comédie : les sujets étant ordinairement fondés sur des rapports de devoir, de délicatesse, d'honnêteté, ils tendent à l'instruction plus directement que la comédie; ils contiennent beaucoup plus de préceptes et de sentences; il y a peu de scènes qui n'en offrent plus ou moins; quelques-unes ne sont que des traités de morale dialogués. C'est aller à l'utile, sans doute; mais l'agréable ne s'y joint pas toujours : ce style, trop souvent sentencieux, est tout près de la monotonie, et le fond des idées étant d'un ordre assez vulgaire, il devient plus difficile de racheter l'uniformité. Trop de personnages parlent de vertu, et ils en parlent trop. Au reste, ce défaut, qui n'est qu'aperçu dans la Chaussée, n'est choquant que dans les dramatistes de nos jours, qui l'ont porté au dernier excès.

Tant de désavantages sont compensés en partie par un mérite précieux que les plus ardents détracteurs ne sauraient nier, l'intérêt. Il est certainement porté plus loin dans quelques situations du *Préjugé à la mode*, de *Mélanide*, de *la Gouvernante*, et de *l'École des Mères*, que dans aucune

de nos comédies. On y verse des larmes douces que la raison et le bon goût ne désavouent pas, puisque ces situations sont dans l'ordre de celles que la société peut quelquefois présenter. On n'a jamais tort d'intéresser; et les larmes mêmes que la réflexion condamne dans le cabinet, au théâtre portent avec elles leur excuse : à plus forte raison celles qu'elle ne condamne point sont-elles à l'abri de la critique. Elle devait se borner à en apprécier le degré de mérite, mais elle ne pouvait pas approuver toutes les épigrammes dont elles ont été l'objet. Les épigrammes contre les pleurs ont en elles-mêmes assez mauvaise grâce : aussi était-ce l'esprit de parti qui les dictait. On les a oubliées presque toutes, et l'on pleure encore aujourd'hui aux pièces de la Chaussée.

Après ces considérations générales, où j'ai tâché de réduire à des idées simples, claires et mesurées tout ce qu'on a dit sur ce sujet, de part et d'autre, avec autant de confusion que d'exagération, voyons quel degré de talent a mis la Chaussée dans le genre qu'il a créé.

Il débuta par *la Fausse antipathie :* quoiqu'elle ait eu d'abord du succès, elle n'a jamais été remise. L'auteur n'avait encore qu'entrevu son objet, et ne faisait qu'essayer ses forces. Quand il fut plus sûr de sa marche et de ses moyens, il contribua lui-même par de meilleurs ouvrages à faire oublier ce coup d'essai extrêmement faible de tout point. Le sujet roule sur l'aversion réciproque de deux époux, qui, engagés autrefois l'un à l'autre sans s'être jamais vus, ont été séparés, au moment où ils allaient s'unir, par des accidents qui depuis les ont conduits à travailler de loin et sous d'autres noms à une séparation juridique. Dans cet intervalle, le hasard les rapproche sans qu'ils se connaissent, et ils deviennent amoureux l'un de l'autre. Le spectateur est au fait de toute cette fable dès les premières scènes; et comme il n'y a aucun obstacle à la réunion des deux personnages dès qu'ils se reconnaîtront, le dénoûment est prévu d'abord, et les incidents qui le retardent sont des malentendus trop peu importants pour produire la suspension et l'inquiétude qui forment une véritable intrigue.

Le Préjugé à la mode fut vraiment l'époque d'une révolution; il eut un grand succès, et annonça un genre nouveau qui partagea les esprits. Ce n'est pourtant pas à beaucoup près la meilleure des pièces de la Chaussée; et même, des quatre qu'il a établies au théâtre, c'est celle que j'aimerais le moins. Ce n'est pas parce qu'elle combat un préjugé qui ne subsiste plus; apparemment il existait quand l'auteur a écrit, car on n'en aurait pas souffert la supposition : il n'y en eut jamais de plus bizarre, on peut même dire de plus monstrueux. Il est tout simple de n'avoir pas toujours pour sa femme ce qu'on appelle de l'amour; il n'est pas même nécessaire au bonheur d'une union aussi sérieuse, aussi sacrée que le mariage; l'attachement, l'estime, la confiance, en sont les liens réciproques : mais quand l'amour y joint un attrait durable (et l'exemple n'en est pas aussi rare qu'on le croit), c'est non-seulement un bonheur, mais le bonheur le plus grand que l'esprit puisse concevoir, et dont le cœur puisse jouir. Que, dans un certain monde et pendant un certain temps, l'opinion ait fait de cette félicité un travers et un ridicule, au point que l'on ait rougi de l'avouer, il faut bien le croire, puisque tant d'écrivains l'attestent; et c'est une preuve que les fantaisies de la mode et les caprices de l'esprit de société peuvent amener le plus étrange renversement dans toutes les idées de la morale et du bon sens. Mais enfin il n'en reste aucune trace : la mode, aussi passagère que puissante, remédie elle-même au mal qu'elle a fait; elle ressemble au temps, dont un de nos poëtes a dit :

> Il détruit tout ce qu'il fait naître,
> A mesure qu'il le produit.

Aujourd'hui les époux qui s'aiment font des jaloux, et n'ont plus de censeurs; et si la Chaussée a contribué, comme on peut le penser, à cette réformation, c'est une des plus honorables victoires du talent sur le vice et la sottise, et qui doit faire pardonner ce que l'art peut avoir laissé à désirer dans *le Préjugé à la mode.*

D'abord, les ressorts de l'intrigue ne me paraissent combinés ni avec force ni avec justesse. Ils tiennent tous aux sentiments de Durval pour sa femme : non-seulement le bonheur de Constance dépend de son retour vers elle, mais le mariage de la jeune Sophie, cousine de Constance, avec Damon qu'elle aime, est aussi attaché à cet heureux retour qui est l'objet principal de la pièce, puisque Sophie, qui craint de n'être pas plus heureuse avec Damon que Constance avec Durval, ne veut se résoudre à épouser Damon que dans le cas ou il parviendrait, comme il l'a promis, à rapprocher les deux époux. Mais dès le premier acte tout semble toucher à la conclusion : on sait que Durval est redevenu plus amoureux de sa femme qu'il ne l'a jamais été; que c'est lui qui, depuis quelques jours, lui donne des fêtes et lui fait des présents sans se faire connaître. A la première scène du second acte, il ouvre son cœur à son ami Damon, et cette scène tout entière n'est qu'un épanchement de tendresse.

La pièce n'en vaudrait que mieux, si, après avoir montré le dénoûment si prochain, l'auteur eût imaginé des obstacles assez grands pour l'éloigner avec vraisemblance, et même pour en faire douter; mais c'est ici que le faible de l'action se fait sentir: si la pièce n'est pas finie à la scène suivante, c'est que l'auteur ne le veut pas. Damon a réfuté victorieusement toutes les objections frivoles que Durval se fait à lui-même contre le penchant qui l'entraîne; Durval a pris son parti :

Sois content : mon cœur cède et se rend à l'amour.
Viens être le témoin du plus tendre retour.

A ces mots, Constance paraît : il est seul entre elle et son ami, et un pareil confident est encore un soutien de plus contre l'espèce de faiblesse que peut lui laisser le préjugé. Qui donc peut l'empêcher de suivre les mouvements de son cœur? Le dialogue même de cette scène semble l'y conduire à chaque mot. Damon ne cesse de le presser, et pourtant Durval se fait une violence étudiée pour éluder l'aveu qu'il était résolu de faire; il s'attendrit de plus en plus, et pourtant il s'obstine à dissimuler. Il y a plus : il tient à la fin un langage qui, non-seulement est d'un homme revenu de ses ridicules préventions, mais qui doit même ouvrir les yeux à Constance, et lui faire voir que son époux n'est plus le même. Il suffit de l'entendre :

Otez donc à Sophie un préjugé fatal
Qu'elle a contre l'hymen. Ah! qu'elle en juge mal!
Qu'au contraire leur sort sera digne d'envie!
Non, il n'est point d'état plus heureux dans la vie,
Pour ceux que la raison et l'amour ont unis :
L'hymen seul peut donner des plaisirs infinis.
On en jouit sans peine et sans inquiétude;
On se fait l'un pour l'autre une heureuse habitude
D'égards, de complaisance et des soins les plus doux.
S'il est un sort heureux, c'est celui d'un époux
Qui rencontre à la fois dans l'objet qui l'enchante
Une épouse chérie, une amie, une amante.
Quel moyen de n'y pas fixer tous ses désirs?
Il trouve son devoir dans le sein des plaisirs.

Ces vers, excepté le dernier, sont un peu faibles d'expression, et nous verrons tout à l'heure dans l'*Enfant prodigue* les mêmes idées bien supérieurement rendues. Mais il ne s'agit ici que des sentiments, et, après ceux que Durval a développés dans la scène précédente, parler ainsi et tomber aux pieds de Constance ne devait être qu'une seule et même chose. Point du tout : arrivent les deux fats de la pièce, Clitandre et Damis, qui s'égayent sur un époux devenu amoureux de sa femme; et dans l'acte suivant, Durval, devenu plus timide, prend le parti d'écrire à la sienne au lieu de lui parler; et cette lettre est encore arrêtée par ses irrésolutions. Tout cela serait bien, s'il ne s'était pas si fort avancé. Voici, ce me semble, où est la faute. L'amour, dans les premiers actes, devait tenir moins de place, et le préjugé beaucoup davantage : dans l'arrangement contraire, il n'y a plus de proportion. Ce n'est pas tout; le sujet n'est pas même rempli, et ce préjugé n'est pas représenté dans toute sa force : Durval le condamne trop formellement; et, passé le troisième acte, ce n'est plus là ce qui le retient; c'est un incident qui lui fait croire que sa femme est infidèle. Cet incident est en lui-même très-bien imaginé, et c'est la seule chose comique qu'il y ait dans la pièce; car il se trouve que des lettres que Durval fait lire pour convaincre son épouse, ne prouvent qu'une infidélité qu'il lui a faite, et servent à la fois au triomphe de Constance, et à la confusion de son mari. C'est ce qu'il y a de mieux dans l'intrigue; mais jusque-là elle languit; et ce n'est pas son seul défaut. Il n'y a nulle raison pour empêcher Damon, qui dès le second acte a lu dans le cœur de Durval, de rassurer et de consoler celui de Constance, en lui découvrant la vérité. Durval ne lui a recommandé le secret que très-légèrement, et même en général et sans nommer son épouse. Quel scrupule peut donc avoir Damon quand il s'agit de rendre la paix et le bonheur à une femme désolée? Son silence, très-extraordinaire, est tellement dénué de motifs, qu'il ne songe même à énoncer aucun prétexte qui puisse l'excuser; et dans le fait, c'est uniquement pour ne pas dire au second acte ce qui doit terminer le cinquième que Damon se tait et avec Constance et avec sa maîtresse, lorsque naturellement il devait n'avoir rien de plus pressé que de tout confier à l'une et à l'autre. Ce ne sont pas là des fautes légères. On peut excuser davantage Constance de n'arrêter aucun soupçon sur les présents et sur les fêtes qu'elle reçoit, quoiqu'il soit très-peu probable qu'un autre que son mari osât risquer de semblables démarches auprès d'une femme aussi respectée qu'elle paraît l'être généralement. Il faut supposer aussi que les valets de Durval sont extrêmement discrets. Mais enfin ces suppositions, quoique difficiles, ne sont pas absolument inadmissibles; elles sont du nombre de celles qu'il y aurait un peu trop de rigueur à ne pas permettre aux auteurs dramatiques.

Les rôles de Clitandre et de Damis, qui se disputent à qui réussira le mieux auprès de Constance, ne sont qu'une copie médiocre des deux fats du *Misanthrope*. Mais la situation respective de Durval et de sa femme, et le dénoûment qu'elle produit, ont un fond d'intérêt qui plaît aux âmes honnêtes et sensibles. Le triomphe de Constance est celui de la vertu longtemps malheureuse; le retour de Durval est l'ouvrage de l'amour le plus légitime, longtemps

combattu par un préjugé aussi absurde qu'odieux, et la réparation des torts et des infidélités qu'il se reproche depuis longtemps. Toutes ces impressions sont d'un effet sûr, et montrent que l'auteur avait bien connu les nouvelles ressources qu'il employait sur la scène.

Il en tira moins de parti dans l'*École des Amis*, pièce froide, mais qui a des parties estimables. Les caractères sont assez bien dirigés vers le but moral, qui est le seul dont l'auteur ait approché. Des trois amis de Monrose, il y en a un qui est l'officieux maladroit, de ces gens qui se mêlent de tout pour tout gâter, personnage qui pouvait être comique, et qui ne l'est nullement. Un autre est l'ami de cour : il est peint avec des traits fins et délicats; c'est ce qu'il y a de mieux dans l'ouvrage. Le troisième est l'ami véritable; il ne ménage pas les torts de son ami, mais il les répare et lui rend les plus grands services. C'est par l'intrigue que cette pièce manque : Monrose s'afflige pendant cinq actes de malheurs imaginaires, qui ne sont que de faux bruits, que de fausses nouvelles, qu'il ne tiendrait qu'à lui d'éclaircir; mais tout le monde se mêle de ses affaires, excepté lui, qui ne fait rien de ce qu'il devrait faire, et joue un rôle bien tristement passif. Cette tristesse inactive et monotoue se répand sur toute la pièce, où il n'y a pas une seule situation théâtrale.

Ce même sérieux continu, que rien ne varie et rien ne relève, refroidit un peu les trois premiers actes de *Mélanide;* mais l'intérêt des deux derniers en assura le succès. C'est la seconde fois que la Chaussée sut tirer des effets de l'amour conjugal, ce qui n'était pas commun sur notre théâtre : c'est là-dessus qu'il a fondé le dénoûment de *Mélanide*, comme celui du *Préjugé à la mode*. La pièce d'ailleurs est tout entière dans le goût romanesque; mais il y a une situation qui est belle et dramatique : c'est la scène du quatrième acte entre Darviane et son père, qui balance encore à reconnaître son fils. Celui-ci, qui a pénétré son secret, et qui veut le lui arracher, vient s'excuser auprès de lui d'une injure qu'il lui a faite lorsqu'il ne croyait voir en lui qu'un rival : il mêle à ses réparations un attendrissement, une soumission filiale qu'il croit capables d'émouvoir son père, et de faire parler en lui la nature; mais, voyant qu'il n'en vient pas à bout, il emploie un dernier moyen d'autant plus heureux, que c'est le mouvement naturel d'une âme noble et blessée.

A tant de fermeté je ne pouvais m'attendre.
Vous me feriez penser que je me suis mépris,
Qu'en effet je n'ai point le titre que j'ai pris,
Et que je n'ai sur vous aucun droit à prétendre :
Vous êtes vertueux, et vous seriez plus tendre
J'ai cru de faux soupçons : ah! daignez m'excuser;
Ils étaient trop flatteurs pour ne pas m'abuser.
On m'avait mal instruit : rentrons dans ma misère.
Avant que de sortir de l'erreur la plus chère,
Et de quitter un nom que j'avais usurpé,
Vous-même montrez-moi que je m'étais trompé.
Vous pouvez m'en donner la preuve la plus sûre :
Je vous ai fait tantôt une assez grande injure;
En rival furieux je me suis égaré;
Si vous ne m'êtes rien, je n'ai rien réparé;
L'excuse n'a plus lieu : votre honneur vous engage
A laver dans mon sang un si sensible outrage.
Osez donc me punir, puisque vous le devez...
. . . .

LE MARQUIS.

Malheureux! qu'oses-tu proposer à ton père?

Ce n'est pas là une reconnaissance amenée d'une manière commune : cela serait beau et très-beau partout. Ce vers

Si vous ne m'êtes rien, je n'ai rien réparé,

est un de ceux qui contiennent une situation tout entière.

La Chaussée marchait d'un pas plus assuré, à mesure qu'il avançait dans la nouvelle carrière qu'il avait ouverte. La *Gouvernante*, et surtout *l'École des Mères*, sont ses deux couronnes les plus brillantes, et le temps ne les a point flétries. C'est dans ces deux pièces qu'il a rassemblé toutes les beautés que son genre comportait, et qu'il en a évité tous les écueils. Le sujet de la *Gouvernante*, heureusement, n'était point d'invention : c'était un fait réel arrivé à M. de la Faluère, qui fut depuis premier président du parlement de Bretagne. Trompé par un secrétaire qui avait soustrait une pièce décisive, ce magistrat fit rendre un arrêt injuste dans un procès dont il était rapporteur, et ce procès ruina la personne qui le perdait. Le juge, instruit de son erreur, le paya d'une partie de sa fortune, et remboursa en entier une somme considérable qui était l'objet du procès. Il ne fit que son devoir; mais quand le devoir coûte un sacrifice, il est vertu. Cette belle action nous a valu un bon ouvrage, mais ne suffisait pas pour le remplir : le plan que la Chaussée a bâti sur ce fond est très-intéressant. Le président cherche depuis longtemps la personne qu'il a ruinée et qui a disparu : il la retrouve dans une femme de qualité qui a changé de nom, et qui depuis quelques mois est gouvernante avec lui. Gouvernante de qui? d'une jeune orpheline que la baronne, parente du président, et demeurante avec lui, a prise depuis quatre ans chez elle par commisération, et a tirée d'un couvent où sa pension n'était plus payée. Pour mettre plus de délicatesse dans ce bienfait, elle la fait passer pour sa nièce, et Angélique, élevée sous ce titre, regarde elle-même la baronne comme sa tante, et ne sait pas que la gouvernante est sa mère. Elle aime le fils du président, le jeune Sainville, dont elle est aimée, et qu'elle croit pouvoir épouser. On con-

çoit combien la position respective de tous ces personnages peut fournir de scènes attachantes et variées. Aussi, quoiqu'il n'y ait dans la pièce aucune espèce de comique, et qu'elle soit tout entière sur le ton sérieux, elle ne languit nulle part, non-seulement parce que l'art de la conduite est soutenu par le jeu des passions et des caractères, mais principalement parce que l'auteur a profité du privilége le plus précieux du genre qu'il traitait, celui de donner au sentiment de l'amour plus de développement qu'il n'en a d'ordinaire dans la comédie. Le rôle d'Angélique est, sous ce point de vue, le modèle le plus parfait : il a toute la grâce et tout le charme que peut avoir cette expression naïve du premier amour, qui sied si bien à son âge et à son sexe. Son jeune cœur s'ouvre, avec la candeur la plus aimable, à une gouvernante qu'elle aime et qu'elle estime; et toute la sévérité d'Orphise, justifiée par les circonstances, ne peut détruire l'attrait qu'Angélique sent pour elle, avant même de connaître tout ce qu'elle lui doit. La reconnaissance fait verser des larmes : le dénoûment est heureux de toute manière. Le mariage du jeune Sainville et d'Angélique met d'accord tous les intérêts et récompense toutes les vertus : il réunit les deux familles, dont l'une avait fait innocemment le malheur de l'autre. Le caractère du président et celui de son fils sont dans une heureuse opposition. Le père joint à ses principes d'honneur et de probité une modération qui est le fruit de l'expérience et de l'usage du monde. Le fils a un défaut assez ordinaire aux jeunes gens qui ont le cœur droit et la tête vive; il juge les hommes avec une rigidité excessive; il ne voit partout que du mal. Les deux scènes qu'ils ont ensemble sont remplies de ces excellentes leçons de conduite qui font du théâtre l'école du monde. Dans la première, il lui montre tous les dangers de ce ton d'humeur et de détraction qui convient si peu à la jeunesse, et qui, à tout âge, n'est propre qu'à faire haïr la raison même et la probité.

. . . . Quand j'entrai dans le monde,
Je le vis à peu près des mêmes yeux que vous;
Chacun m'y déplaisait, et je déplus à tous :
Ne faisant point de grâce, on ne m'en fit aucune.

SAINVILLE.

On s'en passe.

LE PRÉSIDENT.

L'on prit ma franchise importune
Pour un fiel répandu par la malignité;
D'autres ne la taxaient que de rusticité;
Et chacun s'élevait sur mes *propres* ruines :
Où l'on cueillait des fleurs je cueillais des épines.
Ainsi, par un scrupule un peu trop rigoureux,
J'ôtais à la vertu le droit de rendre heureux.
. . . .
Je rompis mon humeur : rompez aussi la vôtre.
Nos besoins nous ont faits esclaves l'un de l'autre;
Il faut suivre ce joug : qui se révolte a tort,
Et devient l'artisan de son malheureux sort.
Sachez donc vous soumettre à cette dépendance :
L'usage des vertus a besoin de prudence;
Dans un juste milieu la raison l'a borné.
D'ailleurs, il faut toujours que leur front soit orné
Des grâces et des fleurs qui sont à leur usage;
Quand la vertu déplaît, c'est la faute du sage :
Sachez la faire aimer, vous serez adoré.

Je ne sais si c'est là ce que Piron appelait *les sermons du révérend père la Chaussée;* mais je sais qu'ils ne sont nullement déplacés dans la conversation d'un père avec son fils.

Dans la seconde, il lui raconte sa malheureuse histoire, sans se nommer, et lui demande ce qu'il croit que le juge doive faire. Le fils ne balance pas à prononcer l'arrêt d'une restitution complète.

LE PRÉSIDENT.

Vous voyez le coupable et le réparateur....

Et le fils et le père, qui viennent de perdre la plus grande partie de leur bien, s'embrassent avec transport, et en se félicitant l'un de l'autre. La vertu ainsi mise en action ne peut être froide : elle ne suffisait pas pour faire une pièce; mais on voit tout ce que le poëte a su y ajouter.

L'École des Mères me paraît encore au-dessus, parce qu'elle réunit, à l'intérêt du drame, des caractères, des mœurs et des situations de comédie. Le but en est d'une utilité morale très-directe : c'est de montrer le danger et l'injustice de ces prédilections aveugles et dénaturées que les parents accordent quelquefois à l'un de leurs enfants, au préjudice d'un autre. L'auteur n'a pas craint de porter cette prédilection aussi loin qu'elle puisse aller, et c'est ainsi qu'on approfondit un sujet. Madame Argant, folle de son fils, qu'elle veut produire à la cour et avancer dans le service au moyen d'un grand mariage, lui destine toute sa fortune, et oublie entièrement une fille qui depuis l'enfance est au couvent; raison suffisante à ses yeux, comme à ceux de tant d'autres, pour ne se faire aucun scrupule de l'y laisser toute sa vie. Son mari, homme juste et raisonnable, condamne cette iniquité cruelle; mais il n'ose s'y opposer ouvertement, et cette faiblesse est excusée autant qu'elle doit l'être, d'abord par celle de son caractère, ensuite par sa tendresse pour une femme qui la mérite à tous égards, si l'on excepte sa prévention en faveur de son fils. M. Argant lui doit tout : elle était libre, riche; il était sans biens : elle l'a choisi, elle a fait sa fortune, et depuis ce temps elle fait son bonheur. Que de motifs pour la ménager! Mais qu'a-t-il fait en faveur de sa fille? Il a imaginé de la faire sortir en secret du couvent où sa mère l'oublie depuis tant d'années, et de la faire passer pour sa nièce : il espère que Marianne,

ramenée sous les yeux de sa mère, même sans en être connue, pourra regagner sa tendresse, et il attend ce que les circonstances pourront produire de favorable à ses vues. Il se propose de la marier au fils d'un de ses amis, au jeune d'Oligny qu'elle aime; mais il voudrait obtenir de sa femme que du moins elle fît part à Marianne du bien qu'elle veut donner tout entier à ce fils qui est son idole. Il l'est si exclusivement, que Marianne, malgré toutes ses qualités aimables, et les soins qu'elle prend pour se faire aimer de celle qu'elle ne regarde encore que comme sa tante, ne peut cependant la distraire un moment des affections qui la préoccupent. Le fils, de son côté, fait tout ce qu'il peut pour les entretenir. Il a de l'esprit, de l'agrément, des succès dans le monde; c'en est assez pour justifier à un certain point les hautes espérances qu'elle a conçues de lui. Il connaît son faible; il est auprès d'elle flatteur et empressé; il a les mêmes idées de vanité et d'ambition. Quoique fils d'un homme de fortune, il a pris le titre de marquis, même avant qu'on ait acheté pour lui un marquisat. Son père l'avait promis par complaisance; il a fait un voyage dans cette vue : mais son bon sens l'a emporté sur ses promesses; il a trouvé le marquisat trop cher, et a employé son argent à des acquisitions plus utiles. Toutes les extravagances qu'on a faites dans la maison de M. Argant, pendant son absence, rendent son retour comique et théâtral. Cet homme, de mœurs simples et d'un sens droit, trouve, en arrivant chez lui, un suisse qui lui demande son nom, des laquais à grande et petite livrée, tout le faste qui ne convient qu'aux grands, mais que l'opulence, qui usurpe et confond tout, a depuis longtemps le droit d'imiter : de là d'excellents détails de mœurs, et des contrastes. La conduite de ce fils pour qui l'on a tout fait, et le dénoûment qui en résulte, sont une leçon aussi instructive que dramatique. Sa fatuité, nourrie par quelques succès, et l'habitude où il est de se permettre tout, lui font commettre les plus énormes sottises. Au moment où sa mère vient d'arrêter pour lui le mariage le plus avantageux, il n'est occupé que de la conquête d'une jeune aventurière que sa beauté a mise à la mode, et qui n'est, entre les mains des fripons qui la dirigent, qu'un instrument propre à faire une dupe. Le marquis l'est complétement : il envoie d'abord à sa belle les diamants achetés pour ses présents de noces, et à l'heure même où il est attendu, pour l'entrevue, dans une famille respectable, il sort pour enlever cette friponne, dont il se croit aimé : mais il la trouve accompagnée de gens qui le traitent comme un ravisseur; et il est blessé, arrêté, et trop heureux d'en être quitte pour de l'argent, grâce à la négociation de d'Oligny père, qui le tire de cette ridicule et cruelle aventure. Il ne fallait rien moins qu'une leçon de cette force pour éclairer et punir cette mère insensée; et l'auteur a su disposer son plan de manière que, dans l'instant même où ce fils préféré la rend si malheureuse après l'avoir rendue si coupable, elle trouve la consolation la plus douce dans les bras de cette fille délaissée et dépouillée, à qui elle rend enfin justice. C'est la troisième reconnaissance qu'offrent les pièces de la Chaussée : il a souvent employé ce moyen, mais toujours d'une manière heureuse et nouvelle. Ici, la joie de la mère est mêlée de justes remords, qui ne la rendent que plus pathétique. Cette pièce peut, à mon gré, soutenir la comparaison avec les meilleures comédies de ce siècle.

Le style de la Chaussée est en général assez pur, mais pas assez soutenu; il est facile, mais de temps en temps il devient faible; il y a beaucoup de vers bien tournés, mais beaucoup de lâches et de négligés : en un mot, il n'est pas, à beaucoup près, aussi poëte qu'il est permis de l'être dans la comédie; et dans ses bonnes pièces même la versification n'est pas aussi bien travaillée que la fable. Mais, tout considéré, il sera mis au rang des écrivains qui ont fait honneur à la scène française; et si le genre nouveau qu'il y apporta était subordonné aux deux autres, il a eu assez de goût pour le restreindre dans de justes limites, et assez de talent pour n'y être point surpassé.

Je laisse à part ses autres ouvrages : les uns n'ont point été représentés; les autres l'ont été sans succès; quelques-uns ne sont que des ébauches, imprimées après sa mort. Parmi les pièces qui n'ont point paru au théâtre, on peut distinguer *l'Homme de Fortune*, qui n'est pas sans mérite, mais qui ressemble trop à *l'École des Mères*, et n'en approche pas. *Paméla*, qui n'eut qu'une représentation, ne peut être citée que pour la conformité du sujet avec *Nanine*, jouée quelques années après, mais ne mérite en aucune manière de lui être comparée. On a repris quelquefois *Amour pour amour*, espèce de féerie en trois actes, qui est en partie le sujet que nous avons vu au théâtre italien sous le titre de *Zémire et Azor*, et en partie un commentaire assez fade de la charmante fable de *Tyrcis et Amarante*, de la Fontaine.

SECTION VII. — Voltaire.

Parmi les talents qui ont manqué à Voltaire, et on les compte, il faut mettre celui de la comédie proprement dite. Il s'y était essayé de bonne heure, et même avec soin, mais non pas avec succès. *L'In-*

discret, joué en 1725, n'eut que six représentations; il ne fut repris qu'au bout de quarante ans, et ne réussit pas davantage. L'indiscrétion n'est, dans cette pièce, qu'une nuance de la fatuité : Damis n'est indiscret que sur l'article de la galanterie. Le sujet pouvait devenir plus étendu et plus important, si l'auteur y eût fait entrer tous les effets de cette dangereuse faiblesse d'un esprit qui ne peut rien cacher, rien retenir (faiblesse qui a rendu plus d'une fois le talent même incapable d'affaires), et ce mélange de prétention et d'étourderie qui fait que certains hommes aiment mieux dire du mal d'eux-mêmes que de n'en dire rien du tout. Mais si Voltaire n'a jamais conçu un caractère comique, il avait du moins une fois saisi le style de la comédie dans les personnages qui ne sont que raisonnables : à la vérité, c'est la partie la plus aisée, surtout pour un homme qui sait écrire en vers, et c'est celle qui occupe le moins de place dans ce genre d'ouvrage; mais enfin la première scène de *l'Indiscret* a ce mérite, et il est même d'autant plus remarquable dans Voltaire, que depuis il ne l'a pas retrouvé. Le rôle d'Euphémie, mère de Damis, n'a qu'une scène, mais elle est parfaitement écrite.

Depuis deux mois au plus vous êtes à la cour;
Vous ne connaissez pas ce dangereux séjour.
Sur un nouveau venu, le courtisan perfide
Avec malignité jette un regard avide,
Pénètre ses défauts, et dès le premier jour,
Sans pitié le condamne, et même sans retour.
Craignez de ces messieurs la malice profonde.
Le premier pas, mon fils, que l'on fait dans le monde
Est celui dont dépend le reste de nos jours :
Ridicule une fois, on vous le croit toujours.
L'impression demeure : en vain, croissant en âge,
On change de conduite, on prend un air plus sage :
On souffre encor longtemps de ce vieux préjugé,
On est suspect encor lorsqu'on est corrigé;
Et j'ai vu quelquefois payer dans la vieillesse
Le tribut des défauts qu'on eut dans la jeunesse.
Connaissez donc le monde, et songez qu'aujourd'hui
Il faut que vous viviez pour vous moins que pour lui.
. . . .
Vous êtes indiscret : ma trop longue indulgence
Pardonna ce défaut au feu de votre enfance;
Dans un âge plus mûr, il cause ma frayeur.
Vous avez des talents, de l'esprit et du cœur;
Mais croyez qu'en ce lieu, tout rempli d'injustices,
Il n'est point de vertu qui rachète les vices;
Qu'on cite nos défauts en toute occasion;
Que le pire de tous est l'indiscrétion;
Et qu'à la cour, mon fils, l'art le plus nécessaire,
N'est pas de bien parler, mais de savoir se taire.
Ce n'est pas en ce lieu que la société
Permet ces entretiens remplis de liberté;
Le plus souvent ici l'on parle sans rien dire,
Et les plus ennuyeux savent s'y mieux conduire.
Je connais cette cour : on peut fort la blâmer;
Mais lorsqu'on y demeure, il faut s'y conformer.
Pour les femmes, surtout, plein d'un égard extrême,
Parlez-en rarement, encor moins de vous-même.
Paraissez ignorer ce qu'on fait, ce qu'on dit;
Cachez vos sentiments et même votre esprit.
Surtout de vos secrets soyez toujours le maître :
Qui dit celui d'autrui doit passer pour un traître;
Qui dit le sien, mon fils, passe ici pour un sot.

On ne peut ni mieux penser ni mieux écrire; mais d'ailleurs la pièce est absolument dénuée d'action, d'intérêt et de comique. La seule apparence d'intrigue qu'il y ait consiste dans une scène de brouillerie, conduite par un valet, et cette scène est copiée de *la Mère Coquette* de Quinault; de plus, l'imitation est outrée, et l'insolence du valet hors de mesure. Le dénoûment est un déguisement de bal, c'est-à-dire tout ce qu'il y a de plus usé.

Quand le succès du *Préjugé à la mode* eut fait voir ce qu'on pouvait tirer du genre mixte introduit par la Chaussée, Voltaire, qui l'approuva beaucoup alors, et qui depuis l'a trop décrié, sentit que cette espèce de comédie était plus accessible pour lui que tout autre, puisqu'il s'en approchait par la nature de son talent, qui le portait au pathétique. Il donna *l'Enfant prodigue* en 1736, mais sans se nommer; et le succès en fut d'autant plus grand, que ceux qui l'applaudirent pendant trente représentations étaient fort loin d'y reconnaître le même homme qu'ils avaient tant applaudi dans *Alzire* trois mois auparavant. Quelque flexibilité d'esprit que prouvassent ces deux ouvrages si différents, c'était pourtant le même fond de talent qui en faisait le mérite; et ce mérite, c'est le pathétique, c'est celui des rôles d'Euphémon père et fils, et de Lise. Le sujet est intéressant, et les deux derniers actes attendrissent jusqu'aux larmes. Il y a des scènes d'une éloquence touchante, sans cependant s'élever au-dessus de la situation et de la condition des personnages. Telles sont celles du jeune Euphémon avec son père et sa maîtresse : la poésie dramatique y est fort supérieure à celle de la Chaussée, pour l'élégance, la force, et cette espèce d'harmonie naturelle qui, dans tous les genres, peut s'accorder avec le sentiment, et y ajouter. Voyez Euphémon aux pieds de Lise :

Je ne suis plus ce furieux, ce traître,
Si détesté, si craint dans ce séjour,
Qui fit rougir la nature et l'amour.
Jeune, égaré, j'avais tous les caprices;
De mes amis j'avais pris tous les vices;
Et le plus grand, qui ne peut s'effacer,
Le plus affreux, fut de vous offenser.
J'ai reconnu, j'en jure par vous-même,
Par la vertu, que j'ai fui, mais que j'aime,
J'ai reconnu ma détestable erreur;
Le vice était étranger dans mon cœur;
Ce cœur n'a plus les taches criminelles
Dont il couvrit ses clartés naturelles;
Mon feu pour vous, ce feu saint et sacré,
Y reste seul : il a tout épuré.
C'est cet amour, c'est lui qui me ramène,
Non pour briser votre nouvelle chaîne,
Non pour oser traverser vos destins;
Un malheureux n'a pas de tels desseins :

Mais quand les maux où mon esprit succombe,
Dans mes beaux jours, avaient creusé ma tombe,
A peine encore échappé du trépas,
Je suis venu : l'amour guidait mes pas.
Oui, je vous cherche à mon heure dernière,
Heureux cent fois, en quittant la lumière,
Si, destiné pour être votre époux,
Je meurs au moins sans *être haï* de vous.
. . . .

LISE.

Vous, Euphémon! vous m'aimeriez encore!

EUPHÉMON.

Si je vous aime! hélas! je n'ai vécu
Que par l'amour, qui seul m'a soutenu.
J'ai tout souffert, tout, jusqu'à l'infamie.
Ma main cent fois allait trancher ma vie :
Je respectai les maux qui m'accablaient;
J'aimai mes jours, ils vous appartenaient.
Oui, je vous dois mes sentiments, mon être,
Ces jours nouveaux qui me luiront peut-être;
De ma raison je vous dois le retour,
Si j'en conserve avec autant d'amour.
Ne cachez point à mes yeux pleins de larmes
Ce front serein, brillant de nouveaux charmes;
Regardez-moi, tout changé que je suis;
Voyez l'effet de mes cruels ennuis.
De longs remords, une horrible tristesse,
Sur mon visage ont flétri la jeunesse;
Je fus peut-être autrefois moins affreux :
Mais voyez-moi; c'est tout ce que je veux.

Voilà Voltaire; et ce ton ne passe point les convenances : l'éducation qu'a reçue Euphémon et la situation où il est le permettent également; et qu'est-ce donc qui sera éloquent, si ce n'est l'amour, le malheur et le repentir?

Mais hors de là ce n'est plus Voltaire : ce n'est plus lui, quand il veut prendre le ton de la comédie, qui n'a jamais été le sien; la nature le lui avait refusé. Rondon, Fierenfat, et surtout madame de Croupillac, ne sont qu'une charge grossière, qui paraît encore plus choquante au milieu d'un cadre intéressant, et parmi des beautés telles que celles que je viens de citer. Qu'est-ce qu'un président qui dit en parlant de son frère?

. . . . . . Nous savons les affaires :
Nous l'enverrons *en douceur aux galères*.

L'homme le plus ridicule ne sait-il pas ce que c'est que d'avoir un frère *aux galères?* Et quand il surprend Euphémon aux pieds de Lise!

Ou quelque diable a troublé ma visière,
Ou, si mon œil est toujours clair et net,
Je suis... j'ai vu... je le suis... j'ai mon fait.

Était-ce à Voltaire à donner dans le burlesque de Scarron! Et cette Croupillac, une femme de qualité, qui, dans une première visite, appelle Lise *ma mie!*

Je vois que vous aurez
Tous les maris que vous demanderez.
J'en avais un, du moins en espérance;
Un seul, hélas! *c'est bien peu, quand j'y pense.*
. . . .
Un président, un ingrat, un époux
Que je poursuis, *pour qui je perds haleine, etc.*

Quelle plaisanterie et quel style! Et c'est celui de tous les personnages qui veulent être comiques. Écoutez Rondon avec sa fille :

Matoise, mijaurée,
Fille pressée, âme dénaturée!
Ah! Lise, Lise! Allons je veux savoir
Tous les entours de ce procédé noir.
Çà, depuis quand connais-tu le corsaire?
Son nom, son rang, comment t'a-t-il pu plaire?
De ses méfaits je veux savoir le fil :
D'où nous vient-il? en quel endroit est-il?
Réponds, réponds. Tu ris de ma colère....

Non-seulement cet amas d'expressions grotesques fait demander où est le goût de cet écrivain qui en avait tant; mais Lise même, dont le rôle est tout autrement fait, Lise ici a tort de rire; c'est un défaut de sens et de bienséance dans la situation et les alarmes où elle est; et d'ailleurs elle est trop bien née pour manquer à ce point à son père, surtout quand les apparences sont contre elle.

Sans insister davantage sur tous les défauts du même genre, qui sont assez reconnus, voyons ce morceau sur le mariage, que je me suis promis de citer, ne fût-ce que pour nous dédommager des détails désagréables où il a fallu entrer. C'est la jeune Lise qui parle :

A mon avis, l'hymen et ses liens
Sont les plus grands, ou des maux, ou des biens.
Point de milieu : l'état du mariage
Est des humains le plus cher avantage,
Quand le rapport des esprits et des cœurs,
Des sentiments, des goûts et des humeurs
Serre ces nœuds tissus par la nature,
Que l'amour forme, et que l'honneur épure.
Dieu! quel plaisir d'aimer publiquement,
Et de porter le nom de son amant!
Votre maison, vos gens, votre livrée,
Tout vous retrace une image adorée;
Et vos enfants, ces gages précieux,
Nés de l'amour, en sont de nouveaux nœuds.
Un tel hymen, une union si chère,
Si l'on en voit, c'est le ciel sur la terre.
Mais tristement vendre, par un contrat,
Sa liberté, son nom, et son état
Aux volontés d'un maître despotique,
Dont on devient le premier domestique;
Se quereller ou s'éviter le jour,
Sans joie à table, et *la nuit sans amour;*
Trembler toujours d'avoir une faiblesse,
Y succomber, ou combattre sans cesse;
Tromper son maître, ou vivre sans espoir
Dans les langueurs d'un importun devoir;
Gémir, sécher dans sa douleur profonde :
Un tel hymen est l'enfer de ce monde.

Dans ces vers, d'autant plus souvent rappelés, que l'application en est plus fréquente, je n'en vois qu'un qui me paraisse une tache; c'est celui-ci :

Sans joie à table, et *la nuit sans amour.*

Il est trop libre, et par l'idée, et par l'expression, pour une fille bien élevée; il est excellent pour le poëte qui l'a fait, mais non pas pour le personnage

qui le prononce. Cette disconvenance est un des défauts les plus marqués dans les comédies de Voltaire, et peut servir à expliquer en partie pourquoi cet homme, qui, dans d'autres genres d'ouvrages, a porté si loin le talent de la bonne plaisanterie, en prose et en vers, n'a point eu celui de la plaisanterie comique. D'abord, c'est que le comique et le plaisant, quoique ce dernier puisse et doive servir à l'autre, ne sont point essentiellement la même chose. Dans une satire, dans une épître, dans un badinage quelconque, la gaieté naturelle et l'esprit peuvent vous suffire; vous parlez en votre nom, et vous pouvez vous servir de tous vos moyens. Mais au théâtre tout change de face : il faut d'abord être comique par les situations et les caractères, et Voltaire n'a jamais su être ni l'un ni l'autre; ensuite, ce sont ces situations et ces caractères qui déterminent le ton de plaisanterie convenable à la scène, et c'est encore ce que Voltaire n'a pas su saisir. — Mais pourquoi des hommes bien inférieurs à lui en sont-ils venus à bout? — La raison que je vais en donner paraîtra peut-être singulière; je crois pourtant que c'est la véritable. Deux qualités ont dominé chez lui, une imagination singulièrement mobile et flexible, et une incroyable vivacité d'esprit : l'une l'a servi à merveille dans la tragédie; l'autre lui a nui beaucoup dans la comédie. Il n'avait qu'à se laisser aller à son imagination, pour se mettre à la place des personnages tragiques; rien ne lui était plus facile, et il trouvait en lui des passions, des sentiments, de grandes idées : tout ce que recèlent les trésors d'une imagination heureuse et poétique, il l'avait. Mais il n'avait pas moins de ce qu'on appelle esprit proprement dit; il en avait infiniment; nul homme n'en eut davantage : et si, dans la tragédie, il n'avait qu'à suivre l'essor de son imagination, dans la comédie, il fallait au contraire se rendre maître de son esprit, s'en dépouiller absolument, pour en prendre un subordonné, mais nécessaire; et c'est ce qui lui était très-difficile, et peut-être même impossible. En fait d'esprit, il était trop lui pour devenir un autre; c'eût été un effort trop pénible, et tout ce qui demandait de l'effort répugnait à la manière d'être de cet homme extraordinaire, que la nature avait tellement favorisé, qu'il a produit à peu près sans peine tout ce qu'il a fait de bon et de beau. Cet homme qui, communiquant de tous côtés le mouvement irrésistible qui l'entraînait, a donné son esprit à tout un siècle (et ce n'a pas toujours été à beaucoup près pour la gloire et le bonheur du siècle, ni de Voltaire), ne pouvait pas se plier à celui d'un personnage de comédie. Que faisait-il? Il lui donnait le sien propre, ou lui en donnait un qui ne ressemblait à rien. De là un double inconvénient : ou ses personnages parlent trop bien, et alors c'est l'esprit du poëte, c'est la plaisanterie de Voltaire, l'un et l'autre hors de place; ou bien, s'il était trop évidemment averti par la nature des personnages que ce n'était pas lui qui devait parler, alors, plutôt que de chercher le ton et le langage convenables à ces personnages, ce qui aurait exigé un travail qui lui était trop étranger, il trouvait plus court et plus aisé d'en faire autant de bouffons; et au lieu de se déguiser successivement sous plusieurs formes, selon la nature du personnage, il prenait pour tous un masque et une marotte : c'était Voltaire en habit de bal, parce qu'il est plus facile de se masquer que de se travestir. C'est dans cette dernière espèce que sont les Fierenfat, les Rondon, les Croupillac, les personnages de *la Femme qui a raison*, de *la comtesse de Givri*, du *Dépositaire*, du *Droit du seigneur*, plusieurs de ceux de *l'Écossaise;* tous êtres factices et burlesques, qui n'ont qu'un langage de fantaisie. Quant à l'autre espèce de disconvenance, les exemples en sont fréquents dans *l'Enfant prodigue* et dans *Nanine*. La suivante de Lise lui demande-t-elle compte de son cœur, elle répond :

Comment chercher la triste vérité
Au fond d'un cœur, hélas! trop agité?
Il faut, au moins, pour se mirer dans l'onde,
Laisser calmer la tempête qui gronde,
Et que l'orage et les vents en repos,
Ne rident plus la surface des eaux.

Ce n'est pas la conversation de Lise, c'est la poésie de Voltaire. Est-il question de son mariage avec Fierenfat,

C'est un breuvage affreux, plein d'amertume,
Que, dans l'excès du mal qui me consume,
Je me résous de prendre malgré moi,
Et que ma main rejette avec effroi.

Encore Voltaire.

Euphémon, en parlant des liaisons de son enfance avec Lise, se sert d'une comparaison toute poétique :

Plantés exprès, deux jeunes arbrisseaux
Croissent ainsi pour unir leurs rameaux.

Qui ne connaît pas ces vers de *Nanine*?

Je vous l'ai dit, l'amour a deux carquois :
L'un est rempli de ces traits tout de flamme,
Dont la douceur porte la paix dans l'âme,
Qui rend plus purs nos goûts, nos sentiments,
Nos soins plus vifs, nos plaisirs plus touchants;
L'autre n'est plein que de flèches cruelles,
Qui, répandant les soupçons, les querelles,
Rebutent l'âme, y portent la tiédeur,
Font succéder les dégoûts à l'ardeur.

C'est un très-joli madrigal, mais ce n'est pas là du dialogue.

A l'égard des plaisanteries qui sont celles de l'auteur, et non pas du personnage, en voici des exemples :

> Ni vous ni moi n'avons un cœur tout neuf :
> Vous êtes libre, et depuis deux ans veuf;
> Devers ce temps, *j'eus cet honneur moi-même;*
> Et nos procès, dont l'embarras extrême
> Était si triste et si peu fait pour nous,
> Sont enterrés *ainsi que mon époux.*

Cette manière de plaisanter sur le veuvage est d'un poëte qui badine, et non d'un personnage sérieux et décent. Cette même baronne dit, en voyant Nanine si jolie :

> Que la nature est pleine d'injustice!
> A qui va-t-elle accorder la beauté?

Fort bien jusque-là ; c'est un trait d'humeur. Mais elle ajoute :

> C'est un affront fait à la qualité.

Ce vers est une ironie de l'auteur, qu'il fait dire sérieusement à la baronne. Cela est si vrai, que le trait serait excellent, si, après les deux premiers vers, une soubrette disait à part dans un coin du théâtre :

> C'est un affront fait à la qualité.

C'est donc évidemment l'auteur qui s'est mis en tiers dans le dialogue. Il serait inutile de multiplier les exemples : ceux-là suffisent pour mettre sur la voie un lecteur qui réfléchit.

Au reste, ce petit drame de *Nanine* est ce que Voltaire a fait de mieux dans ce genre; il est plein d'intérêt, de grâce, et de détails charmants. Il eut dans sa nouveauté beaucoup moins de succès que *l'Enfant prodigue;* mais depuis il a toujours été bien plus suivi et plus goûté. Il y a des fautes de dialogue, de goût et de diction; mais il ne tombe jamais dans le mauvais comique de *l'Enfant prodigue.* Blaise et Germon sont peu de chose, mais ils sont ce qu'ils doivent être; et le babil de la petite vieille ne manque point de vérité : ce sont, en comédie, des nuances légères, mais elles ne sont pas fausses. J'observerai seulement que le rhythme de dix syllabes que l'auteur a employé n'est pas une nouveauté fort heureuse : elle n'a été adoptée dans aucun ouvrage connu. Elle me paraît avoir deux inconvénients : l'un, que les rimes étant plus rapprochées, rendent le mécanisme de la versification trop sensible; l'autre, que la tournure des vers, étant plus vive et plus serrée, amène plus aisément la tentation de montrer de l'esprit; et l'un et l'autre éloignent un peu de la vérité et de l'illusion, qu'il faut préférer à tout.

Le Droit du seigneur n'est qu'une faible réminiscence de *Nanine*, un roman de peu d'intérêt, irrégulièrement construit. Il était d'abord en cinq actes, et fut depuis réduit à trois : il ne fut pas plus accueilli d'une manière que d'une autre. Il y a quelques morceaux agréables, mais qui n'ont pu le soutenir sur la scène.

La Femme qui a raison n'y a jamais paru, non plus que *le Dépositaire :* on y trouve aussi quelques détails; mais ces deux ouvrages sont également destitués d'action, de vraisemblance, de bienséance et de goût.

La Prude est une imitation d'une comédie anglaise : le fond du sujet, malgré les adoucissements que l'auteur y a mis, est incompatible avec la décence de notre théâtre, et les mauvaises mœurs y sont plus odieuses que comiques. La prude est une espèce de tartufe femelle, dont l'hypocrisie et la dépravation sont grossières et maladroites. L'intrigue est forcée; la versification est facile et négligée; les scènes sont mêlées de quelques jolis vers.

On revoit encore *l'Écossaise ;* ce qui prouve que la fortune qu'elle fit dans sa nouveauté n'était pas due entièrement au plaisir que tout Paris semblait prendre au spectacle d'une vengeance publique. Il y a pl s, la partie satirique de cet ouvrage est aujourd'hui ce qui plaît le moins. Il y a beaucoup moins d'art que d'amertume et de virulence; et si elle fut si constamment et si vivement applaudie, c'était seulement une marque de l'aversion et du mépris qu'on avait pour celui qui en était l'objet. C'est un tissu d'injures atroces : je n'examinerai point si elles étaient fondées; mais, dans cette supposition même, c'est encore une raison pour les désapprouver. Le théâtre de Thalie n'est point fait pour ces sortes d'exécutions. J'ai observé ailleurs combien cette licence était dangereuse; car si le théâtre est ouvert à la satire personnelle contre un homme méprisable, la haine trouvera les moyens d'y monter pour insulter le talent estimable et honnête, et nous en avons vu des exemples.

L'Écossaise est évidemment une ébauche faite à la hâte : tout y ressent la précipitation et la négligence. Les événements sont brusqués, les répétitions fréquentes, les scènes tronquées. Freeport et lady Alton sont outrés, l'un dans sa grossièreté brutale, l'autre dans sa violence forcenée. Mais ce même rôle de Freeport est quelquefois piquant par sa bizarrerie, et celui de Lindane est intéressant par un mélange de douceur et de noblesse, de sensibilité et de courage; c'est le seul personnage qui soit bien traité, parce qu'il n'a rien de la comédie.

La Mort de Socrate ne doit point être considérée comme un ouvrage dramatique : l'intention de l'auteur est visible; c'est une allégorie satirique et transparente, où même les convenances du genre ne sont

pas toujours gardées; et l'auteur, qui a toujours Paris devant les yeux, oublie de temps en temps que sa pièce représente Athènes, l'aréopage, et les prêtres de Cérès.

SECTION VIII. — Diderot, Saurin, Sedaine.

Dans le temps même où l'on s'élevait encore contre les innovations de la Chaussée, quoique heureusement suivies par l'auteur de *l'Enfant prodigue* et de *Nanine*, un homme qui eut beaucoup d'esprit et de mauvais esprit, beaucoup de connaissances et fort peu de jugement, des prétentions aussi exaltées que sa tête, quelquefois le talent d'une page, et jamais celui d'un livre, Diderot, crut toute sa vie avoir fait une grande découverte en proposant le *drame sérieux*, le *drame honnête*, la *tragédie domestique*; et, sous tant d'affiches différentes, c'était tout uniment le genre de la Chaussée, en ôtant la versification et le mélange du comique. Diderot accompagna ses deux essais de deux poétiques, qui seront examinées ailleurs. Le premier, intitulé *le Fils naturel*, fit un bruit prodigieux. L'auteur dirigeait *l'Encyclopédie*, et tout ce qui tenait à *l'Encyclopédie*, étant alors une affaire de parti, acquérait de la célébrité. Lorsque dans la suite *le Fils naturel* fut représenté, ce drame, dont l'impression avait fait tant de fracas, tomba très-tranquillement. C'était une déclamation froide et emphatique, aussi insupportable à la lecture qu'au théâtre; c'est tout ce qu'il est possible d'en dire.

Il n'en fut pas de même du *Père de famille* : il réussit, et on le joue encore, quoiqu'il y ait peu de pièces aussi peu suivies. Les deux premiers actes ont de l'intérêt, et il y a au second une scène entre le père et le fils, où le rôle de ce dernier est du moins passionné, si celui du père est déclamatoire; mais, passé ce moment, toute la machine du drame manque par les ressorts; et si la pièce s'est soutenue au théâtre, c'est qu'au moins il y a toujours du mouvement, quoique ce mouvement soit faux. Il n'y a nulle raison pour que le commandeur s'adresse à Germeuil, et se repose sur lui de l'exécution de l'ordre qu'il a obtenu contre Sophie. Germeuil prétend que c'est pour le mettre dans une situation embarrassante que le commandeur lui offre sa nièce et sa fortune, en lui proposant de trahir Saint-Albin, dont il est l'ami, et de concourir à l'enlèvement de sa maîtresse. Mais tout cet embarras est imaginaire. D'abord, si le commandeur veut sérieusement faire enfermer Sophie (et il doit le vouloir, puisque la seule idée du mariage de Saint-Albin avec elle le transporte d'indignation), rien n'est plus inconséquent que de confier son projet à Germeuil, ami intime de ce même Saint-Albin, et amoureux de sa sœur Cécile. Il doit être sûr que Germeuil fera tout pour prévenir cette violence. Ensuite, il ne peut pas croire que Germeuil soit la dupe de ses offres insidieuses : ce jeune homme sait que le commandeur le déteste; il le connaît pour un homme faux et méchant, et de plus il n'ignore pas que ce n'est point un moyen d'épouser Cécile, que de faire une bassesse et d'outrager mortellement son frère. Enfin, pourquoi Germeuil se croit-il obligé de respecter un secret aussi odieux que celui du commandeur, au point de souffrir que son ami le prenne pour un traître et pour un infâme? Pourquoi cache-t-il ce secret à Saint-Albin, puisqu'il l'a dit à Cécile? Qu'y avait-il de plus simple que de dire à tous les deux : Le commandeur m'a fait un outrage en me prenant pour un scélérat; voilà ce qu'il projette; défiez-vous-en, et prenez vos mesures? Dira-t-on qu'il craint le commandeur? Mais il le craint si peu, que c'est lui qui dérobe Sophie à ses persécutions. Et où la mène-t-il pour l'y soustraire? Dans la maison même du père de famille, où demeure ce commandeur. Encore une fois, pourquoi donc toute cette dissimulation? Afin que tous les personnages, divisés sans aucune raison, se désolent tous sans sujet. Aussi les trois derniers actes ne sont-ils qu'une suite d'allées et de venues, de brouilleries et d'explications, et surtout d'invraisemblances : il y en a tant, qu'il serait trop long de les détailler. Comment Sophie, qui n'est depuis quatre mois à Paris que pour implorer les secours de son oncle le commandeur, ne sait-elle pas depuis ce temps où il loge? Comment madame Hébert, cette femme à qui sa mère l'a confiée, vient-elle la chercher chez le père de famille? Assurément Germeuil, qui veut la cacher à tous les yeux, n'a pas dit où il la menait; comment donc cette madame Hébert le sait-elle? Pourquoi l'exempt, chargé d'un ordre du roi, s'en va-t-il sur-le-champ sans l'exécuter, dès qu'il apprend que la maison où il est n'est pas celle du commandeur? Cela change-t-il quelque chose à l'ordre qu'il a reçu? Et l'amour épisodique de Cécile et de Germeuil, comment est-il traité? Le père de famille désire leur union, pourquoi donc ne parle-t-il pas plus ouvertement à sa fille? Comment n'a-t-il aucun soupçon de leur inclination réciproque, lorsque le commandeur en est si bien instruit, et même lui en fait part? D'où vient cette grande surprise qu'il témoigne à la fin, quand ils lui avouent leur amour? Quoi! ce père de famille n'a pas plus de connaissance du cœur de ses enfants! Il est émerveillé que des jeunes gens élevés ensemble aient du goût l'un pour l'autre! On ne finirait pas sur les observations de ce genre : et cependant l'auteur dans

ses poétiques invoque à tout moment la nature! cela est plus commun et plus aisé que de la connaître.

Son dialogue s'en éloigne autant que son action : c'est tantôt le langage d'un philosophe, tantôt celui d'un prédicateur, ailleurs celui d'un énergumène. C'est une suite d'exclamations, d'invocations, de lamentations. Le père de famille *pleure*, et Saint-Albin *pleure*, et Sophie *pleure*, et Cécile *pleure*. L'auteur a soin de nous avertir, en interligne, de tous ces *pleurs*. Cette monotonie emphatique et larmoyante ennuie et fatigue au point qu'on ne supporte la méchanceté si gratuitement tracassière du commandeur que parce qu'il rompt un peu cette triste uniformité, et que, parmi tant de gens qui *pleurent* toujours, il est le seul qui ne *pleure* point.

Un des drames du même genre qui a eu le plus de succès, c'est *Beverley*, imitation assez fidèle du *Joueur anglais*, l'une des pièces les plus intéressantes, et, ce qui est le plus remarquable, une des plus régulières du théâtre de Londres. *Beverley* est beaucoup mieux conduit et beaucoup plus naturellement écrit que *le Père de famille* : c'est un tableau frappant et vrai des effets les plus funestes que puisse produire la malheureuse passion du jeu ; et trop souvent elle en a produit de semblables. Regnard n'en avait considéré que les folies et les ridicules ; aussi n'a-t-il fait de son joueur qu'un jeune étourdi qui fait des dettes, trompe son père et sa maîtresse, et emprunte aux usuriers : celui de Saurin est un homme marié, qui ruine sa femme, sa sœur et ses enfants ; et le sujet était susceptible d'être traité sous ces deux points de vue, et théâtral dans l'un et dans l'autre. La manie de *Beverley* pour le jeu est très-bien peinte, surtout quand, malgré toutes ses résolutions, Stukely l'entraîne de nouveau dans le piége ; et les séductions de ce perfide ami ont encore l'avantage d'être une sorte d'excuse pour Beverley. Mais d'un autre côté la bassesse de ce personnage est dégoûtante, et le désespoir de Beverley, qui va jusqu'à lever le couteau pour tuer son enfant, passe la mesure, et même manque le but moral, parce qu'un joueur qui verra ce spectacle, fait pour l'instruire, peut se dire qu'il ne sera jamais capable de cette rage dénaturée. Ajoutez que le spectateur, qui voit lever le couteau sur l'enfant, est trop sûr que le père ne frappera point : d'où il résulte une atrocité gratuite. Une autre faute, c'est que la femme de Beverley, dont la maison n'a plus de meubles, a encore des diamants pour une somme considérable ; ce qui n'est guère naturel, puisque d'ordinaire on vend le superflu avant de se priver du nécessaire. Mais en total cet ouvrage, sans pouvoir être comparé au chef-d'œuvre de Regnard, est estimable, et pour le plan et pour l'exécution, et fait honneur à l'auteur original et à son imitateur.

Ce n'est pas la peine de parler de *Cénie*, qui n'est qu'une copie faible et maniérée de la *Gouvernante* : elle eut un succès passager du vivant de l'auteur, qui dut cette indulgence à son sexe et à la réputation que lui avaient faite, à bien plus juste titre, les *Lettres péruviennes*. Depuis la mort de madame de Graffigny, *Cénie* n'a pas été reprise, et n'est pas lue davantage.

Sedaine, que nous retrouverons à l'article de *l'Opéra-comique*, a laissé au théâtre un drame qu'on y revoit avec quelque plaisir, *le Philosophe sans le savoir*, dont le véritable titre, comme l'auteur le dit dans sa préface, était le *Duel*, titre que la police ne voulut pas permettre : ainsi ce n'est pas la faute de l'auteur, si l'ouvrage n'a rien de commun avec le titre. Sedaine n'a jamais l'enflure de Diderot ; mais il tombe souvent dans l'excès contraire, dans l'insipidité des petits détails. Les premiers actes de son drame en sont remplis, ce qui ne contribue pas peu à les refroidir. C'est une véritable puérilité que d'amener sur la scène une fille qui, le jour de son mariage, a mis du rouge pour la première fois, et vient chez son père en visite, pour finir par dire, comme Pourceaugnac : *Ah! il m'a reconnue.* Toute espèce de vérité sans intention est aussi sans effet. Mais, d'un autre côté, Sedaine a souvent marqué l'un et l'autre dans des traits d'observation qui paraissent indifférents, et qui ont de la finesse en rentrant dans l'intérêt. Tel est celui de *la lampe de mademoiselle Victorine*, dont on parle au fils de la maison, qui est amoureux de cette Victorine, et qui prêt à partir pour aller se battre, songe que peut-être il ne la verra plus. En général, Sedaine, accoutumé à dessiner des canevas pour le musicien, indique plus qu'il ne développe, dans la comédie, comme dans l'opéra-comique. Tel est ici l'amour de ce jeune homme et de Victorine, qui n'est aperçu que dans le lointain. L'intérêt de la pièce est d'ailleurs fondé tout entier sur le péril du fils de la maison, péril que l'auteur a jeté avec art au milieu de la joie et des fêtes d'une noce ; mais l'intrigue n'est conduite ni avec force ni avec vraisemblance, et les incidents ne sont point assez liés au sujet. La proposition d'Antoine, de ce vieux commis qui veut aller se battre pour son maître, est insensée ; et ce même Antoine, qui doit être un homme sage et ferme, perd la tête au point de ne rien voir de ce qu'il doit voir le mieux, et de venir annoncer brusquement au père la mort du fils, sans prendre la peine de s'assurer au moins d'un fait de cette importance : de là les coups de marteau (imitation forcée du coup de canon d'Adélaïde), qui

ne laissent pas de produire leur effet, parce que le spectateur ne peut s'apercevoir de la fausseté des moyens que dans la scène suivante, et que la réflexion ne détruit pas l'impression antérieure, ce qui est une excuse pour l'auteur. Il y a du naturel dans le dialogue, mais de ce naturel qui ne saurait se passer de l'acteur, et qui disparaît à la lecture, faute d'expression.

Une autre pièce du même auteur, *la Gageure imprévue,* tirée d'un conte de Scarron, est plutôt un joli proverbe qu'une comédie. Il n'y a ni action ni intrigue : c'est une espèce d'énigme dont on ne sait le mot qu'à la fin; mais les détails sont d'une originalité amusante.

Je ne dirai rien de quelques autres drames qui ne sont point sans mérite, et dont les auteurs sont vivants; encore moins de la foule innombrable de drames qui sont morts avant leurs auteurs. Je finis par quelques nouvelles réflexions sur ce genre, appelé communément *tragédie bourgeoise*.

Il emploie, comme la tragédie proprement dite, la pitié et la terreur; mais il est toujours près de deux écueils, bien plus à craindre là que dans la tragédie, et bien plus difficiles à éviter, le romanesque des événements, et l'atrocité ou la bassesse des caractères. Il n'a de la tragédie ni la dignité des personnages, ni l'appareil de la représentation, ni l'intérêt attaché aux grands événements, aux noms célèbres, aux révolutions des empires, aux mœurs des peuples, à la majesté de la chose publique, ni par conséquent la pompe de style convenable à ces grands objets; il ne peut donc guère s'élever jusqu'à ce sublime qui est de l'essence de la tragédie. Privé de toutes ces ressources, il se soutient sur deux grands pivots, la morale et l'intérêt. La morale dans le drame est rapprochée du commun des hommes, et propre à toutes les conditions, et l'on peut opposer cet avantage à celui de la tragédie, qui est d'instruire ceux de qui dépend le sort des autres hommes. Quant à l'intérêt, ceux qui ont cru qu'il était naturellement plus vif dans le drame, parce que les personnages sont plus près de nous, se sont bien trompés. Il est dans la disposition du cœur humain de mesurer la pitié pour le malheur sur le rang et l'élévation du malheureux, et de calculer ce qu'il souffre par ce qu'il a perdu ou par ce qu'il risque de perdre : de là cette compassion assez générale pour les grands tombés dans la disgrâce. Quoi qu'ils aient fait, on leur pardonne assez volontiers dès qu'ils ne peuvent plus faire de mal, et bientôt ils sont plus oubliés que haïs. Le passage de la grandeur à la misère, ces changements imprévus, ces révolutions de la fortune, font sur nous, au théâtre comme dans l'histoire, une impression infaillible. A cette considération il faut en joindre une autre non moins fondée, c'est que les destinées des rois et des grands sont pour nous dans une espèce d'éloignement très-favorable à cette perspective théâtrale, l'un des principes de l'illusion dramatique, et l'un des secrets des arts d'imitation. Et qui ne sait combien c'est une route sûre pour maîtriser notre âme, que de s'emparer d'abord de notre imagination?

Le drame ne peut donc nous attacher que par un intérêt d'action très-puissant. Or, cet intérêt ne peut s'établir le plus souvent que par des circonstances extraordinaires, dont l'assemblage peut choquer la vraisemblance, ou par des caractères bas et atroces, qui nous révoltent et nous dégoûtent. On répondra que ces deux inconvénients existent de même pour la tragédie : mais il y a une différence essentielle à observer, c'est que dans la tragédie l'importance des objets, l'élévation des personnages, la sphère si étendue des probabilités historiques, nous disposent bien plus facilement à croire un certain nombre de faits étonnants et presque merveilleux; au lieu que ces mêmes faits ne nous paraissent plus qu'un échafaudage de commande, lorsqu'ils sont accumulés sur une destinée vulgaire. Que l'on songe, d'un autre côté, que dans la tragédie les grands crimes sont liés à de grands intérêts qui les ennoblissent en quelque sorte, et, sans rendre celui qui les commet moins coupable, le rendent moins vil à nos yeux. Un scélérat fameux peut imposer par la hauteur de son caractère et de ses entreprises : mais des forfaits obscurs et des atrocités domestiques ne peuvent guère élever l'imagination, et flétrissent l'âme.

Il résulte que le *drame* offre de grandes difficultés au talent fait pour les apercevoir, et de dangereuses facilités à l'homme médiocre, dispensé d'écrire en vers, et de se porter à la hauteur des grands personnages et des grandes vues de l'histoire. Fécond pour les mauvais écrivains, ce genre sera toujours le plus borné pour le talent supérieur, qui sait juger et choisir un sujet. S'il y a des exceptions à la théorie générale que je viens d'exposer, elles ne seront que pour lui; et celui qui a du génie peut en mettre partout. Rien n'empêche qu'entre ses mains un drame, surtout s'il est écrit en vers, ne puisse être un très-bel ouvrage; il peut même s'élever jusqu'aux situations et jusqu'à l'éloquence de la tragédie. Mais ce n'est pas sur des exceptions qu'il faut juger; et s'il y a quelque chose au monde de singulièrement aisé, c'est un drame médiocre en prose : aussi n'y a-t-il rien de si commun.

SECTION IX. — Fabre d'Églantine et Beaumarchais.

J'ai maintenant à parler de deux auteurs morts

depuis que cet article de la comédie a été composé, Fabre d'Églantine [1] et Beaumarchais; deux hommes absolument différents sous tous les rapports, et que l'ordre des temps rapproche ici, quand tout le reste les sépare. Ils ont cela seul de commun, qu'ils appartiennent non-seulement aux lettres, mais à l'histoire; car tous deux y seront nommés, mais l'un en passant, et dans cette foule d'insensés presque en même temps complices et victimes du délire révolutionnaire; l'autre, avec quelque attention et quelque honneur, comme ayant signalé un grand courage dans de grands dangers, et comme mêlé à des opérations politiques où son caractère et ses moyens le rendirent utile à sa patrie, et même aux étrangers. Je m'arrêterai sur le premier autant qu'il le faudra pour évaluer le seul titre qu'il pourra garder au théâtre, et surtout pour étouffer les poisons déposés dans une production posthume, *les Précepteurs*, aussi scandaleusement applaudie sur la scène qu'exaltée par des journalistes, dignes prôneurs de sa muse immorale et de sa mémoire abandonnée, quand il eût été à souhaiter pour lui que toutes les deux fussent également ensevelies. Je m'arrêterai un peu davantage sur le second, dont la personne et la plume offrent beaucoup à observer : la première, par le contraste de ses excellentes qualités avec les calomnies absurdes dont elle a été l'objet; la seconde, par un autre contraste, celui des vices de genre et des défauts de goût avec un talent très-réel et très-original; espèce d'alliage qui, dans ses écrits, et surtout dans son théâtre, est d'autant plus séduisant que l'imitation en est plus facile.

FABRE.

Fabre, comédien de province, vint à Paris peu de temps avant la révolution, apportant, disait-on, *une douzaine* de pièces de théâtre, tragédies, comédies, opéras-comiques, etc. Tout ne fut pas joué, et ce qui put l'être est déjà, pour la plus grande partie, oublié depuis longtemps. *Augusta*, prétendue tragédie, et une comédie du *Présomptueux*, furent à peine achevées, celle-ci notamment, dans un temps où les théâtres étaient déjà *révolutionnés*, et où Fabre lui-même était devenu une puissance. Mais il fut plus heureux dans *l'Intrigue épistolaire*, qui eut beaucoup de vogue aux représentations, et dans *le Philinte de Molière*, qui attira les regards des connaisseurs. On pourra voir ailleurs une analyse détaillée de cette dernière pièce : il suffit de dire que c'est sans comparaison le meilleur, ou plutôt le seul estimable ouvrage que Fabre ait laissé, non pas à ceux qui lisent, mais du moins à ceux qui vont au spectacle. Il est vrai que le titre même de la pièce est d'abord une fausseté et une ineptie : c'est calomnier très-ridiculement Molière que de faire du complaisant Philinte, qu'il a fort à propos opposé au misanthrope Alceste, un homme dénué de toute morale et de toute humanité, en un mot, un parfait égoïste; ce qu'est véritablement le Philinte de Fabre. Molière opposait un excès à un excès, celui de la douceur à celui de la sévérité; mais il en savait trop pour mettre en regard et sur la même ligne les vices du cœur et les travers de l'esprit. Quand le règne des bienséances sera rétabli, l'on effacera cette insulte publique à la mémoire de Molière, et la pièce sera intitulée ce qu'elle est, *Philinte* ou *l'Égoïste*. Cette étrange méprise ferait présumer que Fabre lui-même n'avait pas bien compris ce qu'il faisait. Envenimé de haine, comme tous les esprits de la même trempe, contre tout ce qui s'appelait homme du monde, contre tout ce qui avait dans la société un rang qu'il n'avait pas et ne devait pas avoir, il eût bien voulu faire croire que toute la société était en effet composée de méchants et de fripons; et cette espèce de haine (on a dû le voir assez dans les événements de nos jours) était bassement envieuse, et pas plus morale que politique. Mais enfin il eut le mérite de tracer un caractère très-prononcé, et trop commun dans la corruption *philosophique* de notre siècle, l'égoïsme de principe et de calcul, sujet essayé deux fois [1] en peu d'années et sans succès, et que lui seul a su traiter. Il n'est pas moins vrai qu'il a manqué ce qu'il y avait à la fois et de plus moral et de plus comique dans le sujet; mais c'est ce que Fabre était bien loin d'apercevoir. Si le Philinte de Molière n'est qu'un peu trop homme du monde, celui de Fabre est décidément *philosophe;* j'entends de ceux dont l'auteur de la comédie de ce nom a dit fort spirituellement :

> . . . . Pour moi, je les soupçonne
> D'aimer *le genre humain*, mais pour n'aimer personne.

Combien leur jargon à la fois emphatique et doucereux, leur hypocrisie de phrases, leur ton rogue ou mielleux, selon le besoin et l'occasion, auraient pu répandre de teintes légères et badines sur *le Philinte Égoïste*, si l'auteur avait eu assez de sens pour saisir ces nuances, et assez de talent pour en égayer son tableau. Il eût évité un des défauts les

[1] Il avait pris ce surnom, assez bizarre, d'un prix qu'il avait remporté, je ne sais comment, aux jeux floraux de Toulouse, et qui consistait dans une églantine d'argent. On ne tarda pas à voir des surnoms, ou prénoms, ou pronoms, bien autrement extraordinaires : quelques-uns subsistent encore.

[1] *L'Homme personnel*, de Barthe; et *l'Égoïsme*, de M. Cailhava.

plus marqués de son ouvrage, et qui en affaiblit le plus l'effet dans la nouveauté et aux reprises, le sérieux trop fréquent, qui fait que son *Philinte* tient plus souvent du genre mixte qu'on appelle drame que de la comédie proprement dite. On peut se souvenir qu'il fut plus estimé que suivi, et je crois en avoir assigné ici une des causes principales. Les connaisseurs lui savent gré de cette idée vraiment heureuse et dramatique, d'avoir fait trouver à l'égoïste sa punition dans son égoïsme même, et fait retomber sur lui les conséquences de ses détestables principes. Mais en général on aurait voulu que la pièce fût plus gaie et plus amusante, et l'on n'avait pas tort : toute comédie doit l'être. On rit peu à celle-là; et combien l'on rit encore au *Misanthrope*, quoiqu'on y désirât, ce me semble, un peu plus d'action et d'intrigue! Ce n'est pas assurément que je sois capable d'établir aucune ombre de parallèle entre deux productions qui sont à une si prodigieuse distance l'une de l'autre : si j'ai nommé *le Misanthrope*, c'est la faute de Fabre, qui par son titre même rappelle malheureusement cet inimitable chef-d'œuvre, dont lui seul peut-être pouvait ne pas redouter le souvenir et la concurrence, tant son amour-propre était fou. Aussi l'ai-je entendu se vanter tout haut de ne consulter personne : il regardait les avis comme des piéges, et les critiques comme des injures. Il avait pourtant de l'esprit naturel, et même son talent ne pouvait être autre chose; car on peut conclure de ses écrits qu'il manquait d'études et d'éducation. L'ignorance de la langue y est portée à un excès qu'on ne retrouverait dans aucun écrivain connu, depuis cent cinquante ans que la langue est fixée. Il faut, pour s'en faire une idée, avoir le courage de le lire de suite; et comme les fautes de grammaire sont susceptibles de démonstration pour tout homme un peu instruit, une preuve qu'il ne l'était pas, c'est qu'il affecta de ne rien comprendre aux reproches qu'on lui fit sur sa diction, lorsqu'il eut paru mériter par son *Philinte* qu'on l'avertît de ses fautes. On ne voit pas non plus qu'il ait mis depuis le moindre soin à corriger son style; et s'il l'avait pu, il est vraisemblable que l'amour-propre même l'eût intéressé à rendre au moins supportable à la lecture ce que les bons juges avaient trouvé digne d'estime au théâtre, au lieu qu'il ne lui restera dans la postérité que le plan bien conçu d'un drame illisible.

Je ne sais si le sérieux reproché à son *Philinte* le piqua d'émulation, et lui fit chercher le mérite de la gaieté dans *l'Intrigue épistolaire;* mais il ne trouva pas celle qui est de bon goût. Cette *Intrigue*, qui n'est qu'une grossière contre-épreuve du *Barbier de Séville*, en est aussi loin que le très-joli *imbroglio* du très-amusant *Barbier* est lui-même encore loin des bonnes pièces du haut comique. Celle de Fabre n'est qu'un vieux canevas rapiécé de tous les lambeaux de l'ancien théâtre italien et espagnol, déjà usés depuis cent ans sur le nôtre, et qu'assurément la broderie du style de Fabre n'était pas propre à relever. Molière, qui s'en servit dans ses commencements, mais en homme qui sait perfectionner tout ce qu'il touche, donna dans son excellente *École des Maris* le meilleur modèle possible de ce genre secondaire, dont les moyens, par eux-mêmes faciles et nombreux, ont en même temps l'inconvénient de se ressembler trop, soit par des ressorts trop forcés, soit par des résultats trop prévus. Molière, au lieu d'épuiser ce jeu de machines, devenues vulgaires dès ce temps-là, sut le premier y mettre de l'art et de la mesure, les raffina sans les multiplier, les réduisit à la vraisemblance, et fit sortir, d'un très-petit nombre d'incidents bien liés et bien ménagés, des effets de situation, de caractère et de dialogue. Ce fut là le progrès rapide qui le conduisit en un moment de *l'Étourdi* et du *Dépit amoureux* à *l'École des Maris* et à *l'École des femmes*. Disciple des Espagnols dans les deux premières, il semblait leur dire dans les deux autres : Voilà comme il convient au vrai talent de traiter votre genre, qui, même tel que je vous l'ai fait voir, n'est encore qu'au second rang. Et bientôt après il créa la comédie de caractère et de mœurs, dont personne en Europe n'avait encore eu l'idée. Si je retrace cette marche, qui ne peut être que celle d'un génie rare, ce n'est pas, encore une fois, que je demande à Fabre rien de semblable, même dans ce genre inférieur, le seul dont il s'agit ici. Beaumarchais, qui avait bien un autre esprit et un autre talent que Fabre, n'a fait, dans son *Barbier de Séville*, que se rapprocher plus que personne du degré où Molière avait porté autrefois ce genre d'intrigue, que lui-même ensuite, par des conceptions d'un ordre bien supérieur, fit baisser beaucoup dans l'opinion, mais qui dans ces derniers temps fut ressuscité et accueilli avec joie, faute de mieux. Je veux dire seulement qu'après tant de secours et de modèles, Fabre n'en est que plus inexcusable de n'avoir fait de son *Intrigue épistolaire* qu'une très-gauche et très-lourde caricature de tout ce que l'on connaissait; d'amalgamer maussadement ce qu'il prend partout; de heurter sans cesse la vraisemblance et le sens commun, sans pouvoir même tirer une seule situation vraiment comique de la quantité de ressorts qu'il met en œuvre; de n'avoir pas un seul caractère bien entendu et bien soutenu; et de

n'obtenir le rire que par des rôles de charge et des scènes de tréteaux. A la preuve : car il est temps que la critique se fasse entendre, et précède les sifflets qui bientôt, je l'espère, chasseront de notre scène régénérée toutes ces productions bâtardes, dont l'existence prolongée anéantirait enfin l'art dramatique et le théâtre français.

Son Clénard n'est autre chose que Bartholo sans esprit; et quoiqu'il soit procureur, il finit, indépendamment de toutes ses autres sottises, par être dupe de l'artifice le plus trivial, il est vrai, dans les dénoûments de comédies, à dater des *Plaideurs*, un écrit substitué à un autre, mais qui certainement, de tous les escamotages possibles, est celui qui doit échapper le moins à un vieux procureur, averti même d'avance (tant l'auteur est adroit!) que c'est là nommément le seul piége dont il ait à se garantir. Et il y tombe! Un vieux retors tel que Clénard, qui n'est rien moins qu'un fou tel que Chicaneau, signe sans y regarder! Il donne raison à Cléry, son jeune rival, déguisé en clerc de notaire, contre le véritable clerc, qui, pendant un quart d'heure, n'a pas même l'esprit de se faire entendre, qui n'a que quatre mots à dire pour se faire connaître, et ne les dit pas, qui ne parvient pas même à donner le moindre soupçon au soupçonneux Clénard. Certes, il n'y a ni esprit ni talent à bâtir une pièce sur un pareil amas d'absurdités; et ce n'est pas ainsi que Beaumarchais construit un *imbroglio*. Ses tours d'adresse sont de nature à ce qu'on puisse être dupe sans être un imbécile, et à ce que les spectateurs puissent applaudir sans être des sots.

Que dire de cette invention puérile et faite pour des contes d'enfants, de cette lettre attachée par Cléry au pan de l'habit du tuteur, apparemment avec la certitude que personne ne l'apercevra, si ce n'est celle à qui on l'adresse? C'était bien la peine de se travestir en garçon marchand pour ne pas même monter chez Pauline, quoique ce soit dans ce cas-là l'usage général et indispensable que le marchand lui-même étale ses étoffes, et qu'il n'y ait pas ici la moindre raison particulière pour que Clénard et sa sœur ne le fassent pas monter, puisqu'ils ne se défient de lui en aucune manière. Et depuis quand un garçon marchand de vin livre-t-il des ballots de soie à la discrétion d'un jeune homme inconnu? Cela serait tout au plus possible, si l'inconnu commençait par acheter tout, comme on le voit dans quelques romans. *J'ai gagné deux commis*, dit Cléry dans sa lettre; et comment les a-t-il *gagnés*? Supposons qu'il en ait même eu le temps, lorsqu'à peine il a celui d'être instruit de l'achat projeté; ce Cléry, *qui a peu de fortune*, frère d'un peintre qui meurt de faim, est-il l'opulent Almaviva, qui a toujours ses poches pleines d'or pour persuader des Basiles qui n'ont rien à perdre ni à risquer? et des commis de magasin sont-ils dans le cas de ces Basiles? Que de moyens faux pour en amener un follement périlleux, celui d'une lettre qui peut tout perdre, à moins du plus grand hasard!

Autre invention de la même force, celle de la lettre que Pauline veut faire partir pour son amant, et qu'elle met subtilement à la place d'une autre lettre que la sœur de Clénard, surveillante de sa pupille, doit envoyer, par un commissionnaire, on ne sait où. On prend la précaution de nous dire qu'*elle a la vue très-mauvaise*, et rien n'est plus commode en effet que des personnages aveugles pour faire jouer de pareils ressorts de comédie. Je conçois qu'il faut à l'auteur des aveugles pour ne pas voir le gros fil qui fait mouvoir ses marionnettes; mais, aveugle tant qu'on voudra, elle descend à la porte pour donner la lettre au commissionnaire; et il faut bien, suivant la coutume et le besoin, qu'elle lui dise où il doit aller. S'il sait lire, il verra que l'adresse contredit l'ordre; il le dira : s'il ne sait pas lire, il n'ira pas chez Cléry; il ira où on lui dit d'aller; et, dans les deux cas, que devient le message et le secret? Est-il permis d'appeler *intrigue* cet assemblage d'inepties et d'impossibilités qu'on passerait dans une *parade* des boulevards, parce qu'alors tout serait d'accord avec le titre? Le style d'ailleurs serait souvent dans le genre, à commencer par le rôle de la sœur, qu'on peut appeler, pour ses proverbes, la femelle de Sancho Pança. Le bon choix de comique, qu'un personnage qui parle ainsi :

A cheval qui veut fuir il ne faut d'éperon.
L'occasion, *je sais*, fait souvent le larron.
Mais à bon chat bon rat : j'étais bonne et je change.
Oui, qui se fait brebis, toujours le loup le mange.
Enfin, bon averti, mon enfant, en vaut deux.
Suffit : *péril* prévu n'est plus si *dangereux*.
Le succès n'est pas sûr à faire un coup de tête;
Abus : avant le saint ne chômons [1] pas la fête.
Qui cherche le malheur, malheur trouve en amour,
Et voyageur de nuit se repose le jour.
Pour n'avoir plus d'amis, il suffit d'une faute,
Et l'on compte deux fois quand on compte sans l'hôte.

Et le rôle entier est dans ce goût! Où est don Quichotte, pour s'écrier ici fort à propos, comme dans Cervantes :

[1] L'auteur, qui savait plus de proverbes que d'orthographe, a écrit *chaumons* : car ce n'est sûrement pas une faute d'impression. Je la vois encore répétée tous les jours dans les papiers qui circulent : c'est de l'orthographe révolutionnaire. Beaucoup de nos auteurs devraient avoir au moins le bon sens de M. Jourdain, qui demande avant tout à son *maître de philosophie* de lui apprendre l'orthographe. Mais nos *philosophes* du jour seraient-ils tous en état de l'enseigner?

« Maudit sois-tu de Dieu et de ses saints, misérable, avec tes proverbes enfilés deux à deux ! »

Mais le rôle du peintre Fougère est-il meilleur? C'est un véritable grotesque. L'auteur a voulu, mais très-sérieusement (on ne saurait en douter) lui donner l'enthousiasme de son art, comme le Métromane de Piron a celui de la poésie; c'est le peintre de taverne qui veut copier une tête de Van-Dyck. Ce Fougère est un fou burlesque, qui parle de son talent, comme don Japhet de sa parenté avec l'empereur, *son cousin au mille huitantième degré :*

. . . . Paix, madame Fougère.
Voilà, grâces à vous, à l'humeur qui vous prend,
Dix fautes que je fais dans la barbe d'Argant.
. . . .
Parler au procureur! me mêler de chicane,
Et frapper mon cerveau d'un mélange profane
D'objets rapetissés, qui tiendraient étouffé,
Pendant plus d'un grand mois, mon génie échauffé!

Ce génie échauffé doit être facile à refroidir, car il ne s'agit nullement de *chicane :* il s'agit d'empêcher, en payant ce qu'il doit, qu'on ne saisisse ses meubles et son lit : c'est là ce que l'auteur appelle *chicane,* et je n'en suis pas trop surpris. Mais ce qui pourrait étonner, si ce pauvre Fougère, dont on prétend faire un artiste enthousiaste, n'était pas un pitoyable fou, c'est de le voir aller chez ce même procureur dont il craignait tant d'approcher, et lui parler et le haranguer fort au long. Pourquoi? Pour lui redemander à grands cris une vieille cuirasse que les huissiers ont emportée : il faut l'entendre.

CLÉNARD.
Que venez-vous chercher *en ces lieux?* Et pourquoi?...
FOUGÈRE.
Ne le savez-vous pas? Pouvez-vous?... Mais que dis-je?
Je ne me flatte pas d'un semblable prodige.
Vous ignorez sans doute et ne concevez pas
Le *sublime* motif qui guide ici mes pas.

Sublime assurément, comme on va voir, et digne de *guider ici ses pas.* Mais pourquoi le procureur, qui n'est pas monté au tragique comme le peintre, lui demande-t-il ce qu'il vient chercher *en ces lieux,* mots qu'on n'a peut-être jamais prononcés dans l'étude d'un procureur? Cela est aussi ridicule, aussi faux, aussi plat, que si Agamemnon disait en voyant Achille : *Que demande ici Monsieur?* Et je parierais encore que Fabre n'aurait rien compris à cette observation, non plus que beaucoup d'auteurs dramatiques d'aujourd'hui, à en juger par l'inconcevable mélange de tous les tons et de tous les styles, l'un des caractères de la barbarie dominante. Fougère continue :

Dois-je m'en étonner? Et de pareilles âmes
Peuvent-elles *brûler de ces célestes flammes*
Qu'allume dans nos cœurs le plus noble des arts
. . . . Un meuble précieux,
Une cuirasse, enfin, qui doit être *en ces lieux.*
CLÉNARD.
Une cuirasse? Quoi?
FOUGÈRE.
La perte serait grande.
Gardez-vous de *nier* ce que je vous demande.

(Il veut dire *dénier* ou *refuser :* qu'importe?)

Son usage est trop noble; *et quel sublime emploi!*
Renaud, Tancrède, Argant, Clorinde, Godefroi,
En seront revêtus. Rendez-moi ma cuirasse;
N'outragez pas les arts, n'outragez pas le Tasse.

(Le Tasse est bien là!)

On ne résiste point à ce nom éclatant;
Rendez-la-moi, monsieur, et je m'en vais content.
Ce meuble m'est sacré, sa valeur infinie;
C'est l'armure, en un mot, de la tendre Herminie.

S'il y a quelque chose d'aussi risible que ce *phébus*, que l'auteur prend de très-bonne foi pour du *sublime,* et que ces *burlesques écarts,* qu'il prend pour de l'*exaltation*, c'est le soin qu'il a eu de nous avertir de ce qu'il fallait en penser, dans les petites notes indicatives, jointes au dialogue de ses personnages, et qui ne laissent aucun doute sur son intention. Ainsi, lorsque Clénard se moque, et avec grande raison, du *phébus* et des *burlesques écarts* de Fougère, l'auteur met en italique : *Clénard, moqueur comme les sots;* et Fougère réclamant sa cuirasse, au nom du Tasse et de tous ses héros, c'est *Fougère exalté.* J'avouerai bien qu'en total le rôle de Clénard est celui d'un *sot,* dans toute la force du terme; mais ce n'est pas ici; et je prendrai la liberté d'être *moqueur* comme lui, sans croire être un sot; et je me *moquerai,* avec tous ceux qui ne sont pas des *sots*, d'un imbécile énergumène qui n'est *exalté* qu'en bêtise. Il est évident, puisque l'évidence est nécessaire contre la démence autorisée, que la prétendue *exaltation* de Fougère n'est point d'un artiste passionné, mais d'un échappé des Petites-Maisons. Si on lui avait enlevé le moindre dessin, la moindre esquisse, il pourrait avoir une colère de peintre; mais invoquer le Tasse pour une vieille cuirasse d'atelier, appeler *meuble précieux et sacré, meuble dont la perte serait grande*, une antiquaille qu'il peut trouver partout, même pour rien, et confondre un objet si commun avec *la cuirasse d'Herminie*, qui, dans la langue de son art, s'il la savait, n'est et ne doit être que sous son pinceau, c'est dans la tête de l'auteur une énorme balourdise, et sur la scène comique une plate turlupinade à renvoyer à la foire. Renvoyons-y tout d'un temps le troisième acte entier, qui se passe dans la maison du peintre; cette jeune fille novice et son amant, qui se déguisent en mannequins; ce Cléry, qui laisse enlever sa maîtresse par des *recors*, quoiqu'il soit armé d'une *pique* (Fabre aurait dû mieux savoir ce que pou-

vaient les *piques*, au moins contre ceux qui ne se défendaient pas, et les *recors* ne se défendent guère); ce Cléry, qui se laisse emporter lui-même sans résistance, malgré sa *pique*; ce Fougère, qui, voyant sa chambre pleine d'archers, ne se doute même pas de ce qui se passe, et s'amuse à déclamer un demi-quart d'heure contre les *mannequins*, lui qui ne saurait se passer d'une *cuirasse*; cet artiste *exalté*, qui, ayant l'épée à la main, ne se sert pas plus de son épée que son frère de sa *pique*, et qui n'est dans toute cette scène, comme l'indique ingénieusement l'auteur en interligne que *stupéfait* et *agité* : tout cela peut faire rire en certains temps, à l'aide des grimaces des acteurs, mais doit, en d'autres temps, aller retrouver dans leur préau *le beau Liandre, et monsieur de Gilles son valet, et mamezelle Zirzabelle sa maîtresse*.

Quant à la pupille Pauline, l'auteur lui a donné tantôt la naïveté d'Agnès, tantôt la finesse de Rosine; ce qui forme, comme on peut s'y attendre, un amalgame fort heureux et un caractère très-conséquent [1]. Elle raconte à son tuteur comment elle a fait la connaissance de Cléry, précisément avec le même détail qu'Agnès raconte son aventure avec Horace, sauf la différence du style, qui forme les deux extrêmes, ce qu'il y a de meilleur et ce qu'il y a de pis. On me dispensera de citer : je ne m'y résoudrai que dans *les Précepteurs*, dont je vais parler; et comme l'auteur a toujours écrit de même, c'est assez de quelques morceaux pour remplir cette tâche, dont on ne peut tout au plus se charger qu'une fois.

Clénard dit, comme un autre Arnolphe :

Il fallait s'en aller; c'était fort mal agir.

Et Pauline répond, comme une autre Agnès :

Que voulez-vous, monsieur; j'y prenais du plaisir.

N'était-il pas plus court et plus simple de prendre les deux vers de Molière tels qu'ils sont?

— Mais il fallait chasser cet amoureux désir.
. . . .
Le moyen de chasser ce qui nous fait plaisir?

Je ne serais pas du tout surpris que Fabre, en refaisant les vers de Molière, ait cru les faire mieux. Mais enfin, puisqu'il a, du moins à sa manière, voulu montrer, dans toute cette première scène, sa pupille naïve, il ne fallait pas que dans le reste du rôle elle fût toujours avisée, et même effrontée comme une soubrette. Beaumarchais avait eu l'art de placer sa Rosine dans une situation qui pût la rendre intéressante, en développant la pureté et la délicatesse de ses sentiments, lorsqu'elle croit que son amant n'est qu'un perfide; et alors sa sensibilité franche et courageuse excuse et rejette sur la nécessité des circonstances les artifices qui répugnent toujours à une âme neuve et à une fille bien née. Il s'en fallait que Fabre en sût autant : il emprunte bien le moyen d'une fausse trahison, mais il en détruit tout l'effet, en mettant Pauline dans la confidence; ce qui est très-maladroit. Il arrive de là qu'elle soutient seulement la curiosité du spectateur par tous les efforts d'une fille enfermée, mais qu'elle ne l'attache jamais par les qualités d'une âme honnête et sensible. On ne s'intéresse pas davantage à son amant, ce petit Cléry, qu'on ne connaît pas plus qu'elle ne le connaît elle-même, et dont elle est devenue folle dès le premier moment, au milieu d'une promenade publique, au point de lui faire sur-le-champ une déclaration d'amour en réponse à la sienne. Ce n'est là, ni l'Agnès de Molière, ni même la Rosine de Beaumarchais. L'une attend du moins qu'Horace se soit expliqué sur ses intentions, et l'autre ne paraît sensible aux poursuites de Lindor que parce qu'elles durent depuis six mois.

Mais ce qui passe toute croyance, c'est le drame posthume intitulé *les Précepteurs*, dont je ne me pardonnerais même pas de parler, tant il est au-dessous de la critique, si à l'heure même où j'écris [1] il n'était joué avec les plus grands applaudissements, et célébré dans les journaux avec une sorte d'adoration, puisque l'auteur n'y est plus nommé que *le Molière du siècle*. Quels journaux! dira-t-on. Soit : mais ce sont à peu près les seuls qui aient droit de paraître; et cette abjecte littérature dont ils sont les trompettes, rangée depuis dix ans sous les drapeaux révolutionnaires, commande encore le silence et la terreur à quiconque oserait juger Fabre autrement que comme un *patriote martyr*, à qui *la nation* vient enfin de rendre hommage. Je veux bien encore que *la peur* et le besoin de vivre inspirent quelque pitié pour ceux de ces journalistes *de la liberté* qui craignent *les scellés*; mais du moins on ne met pas *les scellés* sur un spectacle pour venger une pièce qui ne regarde pas la chose publique. Les hommes *à bonnets rouges* ne se jettent plus dans le parterre, le sabre à la main, pour soutenir *l'esprit public à sa hauteur*, et l'on n'est plus bâtonné et traîné dans les ruisseaux, au sortir de la salle, pour avoir hué ou applaudi *dans un sens*

[1] L'époque où j'écris m'oblige de redire encore à qui il appartiendra, qu'*un caractère conséquent* ne signifie pas *un rôle de conséquence*, malgré l'usage des coulisses et des journaux. Mais pour cette fois (car on se lasse) je renvoie au dictionnaire ceux qui voudront en savoir davantage.

[1] Le directoire régnait encore, quoique déjà renouvelé en entier, et fort loin de croire à sa chute prochaine.

contre-révolutionnaire. C'est une décadence ou un progrès dont je suis sûr, quoique je n'aille pas au spectacle. Ceux qui applaudissent *les Précepteurs* n'ont donc point d'excuse, puisqu'ils n'y sont pas forcés *sous peine de la vie*, et qu'ils pourraient siffler sans être *déportés*. Le succès tient donc évidemment au goût actuel, et devient l'époque la plus marquée de l'extrême dégradation de l'art, depuis que nos spectacles sont livrés à une multitude sans frein, et à une jeunesse sans éducation [1]. Cette rapsodie des *Précepteurs*, toute méprisable qu'elle est, devient aussi un monument (car il y en a de plus d'une sorte), et la fortune qu'on lui a faite est un mémorable symbole de la scène française *révolutionnée*. C'est encore moins de l'ouvrage qu'il convient de faire justice que de son succès impudent, et du nouveau public de nos spectacles, dirigé par une nouvelle littérature qui règne impunément, dans le silence universel de la raison et du bon goût. Et qu'on ne vienne pas nous rebattre des méprises qui sont de tout temps, et la *Phèdre* de Pradon, et le *Timocrate*, *etc.* Il y a des degrés dans tout, dans le mauvais comme dans le bon; et il est littéralement vrai que le mauvais d'aujourd'hui est à celui d'autrefois ce que celui-ci était au bon. *Les Précepteurs* particulièrement sont un chef-d'œuvre unique en bêtise (le mot propre est ici indispensable), en bêtise de toute espèce, soutenue, variée, redoublée d'acte en acte, de scène en scène, de vers en vers. Tout y est absurde et ridicule, le plan, l'intrigue, les moyens, les caractères, les incidents, les détails, les pensées, et le style par-dessus tout. Accoutumé, dans ma situation isolée, à parler de tout sans déguisement et sans crainte, je ne manquerai pas cette occasion de faire voir jusqu'où nous sommes descendus, notamment dans les arts de l'esprit, en attendant que je développe ailleurs [2] les diverses causes qui ont progressivement dénaturé notre théâtre, qui était encore, il y a quinze ans, l'admiration de l'Europe.

Fabre, qui, excepté son *Philinte*, n'a jamais eu une idée à lui, n'avait ici d'autre objet que de mettre sur la scène l'*Émile* de Rousseau dans la première adolescence, entre dix et douze ans; de lui donner un *précepteur philosophe*, opposé à un *précepteur* homme du monde; de mettre en contraste dans la même maison les deux maîtres et les deux élèves, et, de ces deux plans d'éducation différents, faire approuver l'un et condamner l'autre. Pour remplir ce double objet, il eût fallu que l'une des deux éducations fût sensiblement bonne, et l'autre sensiblement mauvaise; et toutes deux, bien caractérisées, ne pouvaient guère fournir qu'un de ces petits drames moraux dont madame de Genlis a donné le modèle dans son *Théâtre d'éducation*. En faire une véritable comédie, et lier en ce genre le dessein moral à une intrigue comique et théâtrale, était, sinon impraticable (ce que je n'oserais affirmer), au moins une entreprise si nouvelle et si difficile, que ce n'eût pas été trop du plus grand talent pour en venir à bout. Il ne serait pas plus aisé de tirer de l'enfance des moyens et des effets comiques pendant cinq actes, que des moyens et des effets tragiques; et ce dernier prodige n'a paru qu'une fois, et c'était Racine. Que Fabre n'ait pas même soupçonné la difficulté, je le conçois fort bien; mais que sera-ce, s'il n'a rien fait, absolument rien, de ce qu'il devait faire, dans quelque classe qu'on veuille placer son drame; s'il a fait sans cesse tout le contraire; si l'enfant qu'il donne pour très-mal élevé ne paraît mauvais en rien, et ne dit, ne fait rien qui ne soit du commun des enfants; si celui qu'on donne pour un modèle commet des fautes graves et très-extraordinaires à son âge, et parle et agit comme un très-mauvais sujet; si, des deux précepteurs, l'un qui ne devrait être qu'homme frivole et borné, est un fripon aussi insensé dans ses projets que plat et vil dans sa conduite et dans son langage; l'autre, qui ne devrait être qu'un homme sage et modeste, est un pédant rogue, aussi grossier qu'inconséquent, bouffi d'orgueil et de phrases, déraisonnant avec gravité contre une mère, caressant les fautes de l'enfant, et mesurant son estime pour lui-même par le mépris qu'il a pour tout le monde? C'est là sans doute un parfait *philosophe* de nos jours; mais le proposer à notre admiration, c'est ce qu'on ne pouvait oser que de nos jours, et ce que Fabre était digne de faire.

Cette *philosophie*, la seule qui fût à sa portée, l'occupait ici tout entier : un maître *philosophe*, un enfant *philosophe*, c'est là ce qu'il lui fallait. Si, d'après ces principes, il était de force à faire le premier, c'est-à-dire un sophiste aussi révoltant qu'ennuyeux, il n'a pas dû se douter que le second était hors de nature, sur la scène comme dans le monde, et qu'un petit *philosophe* de douze ans [1] était ce qu'on pouvait voir au théâtre de plus

[1] J'ai lu plus d'une fois, dans les papiers publics, que l'*on s'est battu à coups de poing* à la représentation de telle ou telle pièce, que *la victoire a été tel jour d'un côté*; que *le lendemain l'autre parti a pris sa revanche*, *etc.* Il me semble qu'un tel auditoire est digne de telles pièces, et les pièces dignes d'un tel auditoire.

[2] Dans l'*Aperçu* que j'ai promis sur la littérature actuelle.

[1] On m'objectera peut-être que la révolution nous a donné de ces *petits philosophes*-là par milliers; mais on ne fera que confirmer ce que je dis. Est-il besoin de répéter que ce qui est

ridicule, après l'auteur qui le fait parler. Rousseau avait trop d'esprit pour s'égarer à ce point dans son roman didactique; et même, ce qu'il évite le plus, c'est de faire de son Émile un petit docteur précoce, un petit raisonneur impertinent. Je n'en suis pas ici à distinguer, à séparer le bon et le mauvais du système de l'*Émile;* je remarque seulement que Fabre, qui a cru le suivre et le mettre en action, ne l'a pas même entendu, et n'était pas en état de l'entendre, encore moins d'en profiter. Ce qu'il y a de charme dans l'enfance d'Émile tient précisément à la nature et à son âge : on va voir ce qu'est l'Alexis de Fabre, substitué à l'Émile de Rousseau.

S'il voulait faire une comédie de ses deux précepteurs et de ses deux enfants, il fallait de toute nécessité faire entrer ces quatre personnages dans une action digne de la scène, et que la théorie morale trouvât sa place au milieu des situations comiques. C'est cet accord heureux, caractère des bonnes comédies, que l'on admire dans la meilleure de celles de la Chaussée, *l'École des Mères :* mais aussi le personnage chéri et gâté n'est point un enfant; c'est un jeune homme déjà dans le monde. Quelle différence! Si l'on eût proposé à la Chaussée un enfant de douze ans, il en savait assez pour répondre que l'enfance pouvait fournir à la comédie une scène d'épisode, d'incident, de détail, comme on en voit des exemples dans les petites pièces de Molière, de Dancourt, de Brueys, etc.; mais que ce serait se moquer d'un auditoire raisonnable, que de l'occuper pendant cinq actes de tout ce qui se passe de nécessairement puéril entre deux pédagogues et deux enfants. Si pour parer à cet inconvénient, on eût parlé d'un moyen tout simple, celui de rabaisser jusqu'à l'enfance les principaux personnages; par exemple, une mère assez imbécile pour passer une demi-heure à tirer les cartes avec sa femme de chambre (ce qui serait *la grande scène, le grand comique* de la pièce), c'est de lui-même, pour ce coup, qu'il aurait cru qu'on se moquait, et il aurait demandé si l'on croyait aussi le public tombé en enfance. Alors je ne connais guère que Fabre qui eût osé lui tracer avec confiance le plan que voici :

Deux précepteurs, Ariste et Timante, élèvent dans la même maison deux enfants, dont l'un est le fils, l'autre le neveu d'une Araminte, veuve sur le retour, c'est-à-dire entre quarante et cinquante ans, et qui, suivant l'usage, ne se place encore qu'entre trente et quarante. Mais elle a aussi cinquante mille écus de rente, ce qui doit lui donner à peu près autant de maris qu'elle en voudra; et en effet, elle en veut au moins un, et l'aurait déjà pris, si ce n'était ce Timante, *dont les précautions ont écarté de nombreux soupirants.* — Comment! avec quelles *précautions?* Il est donc son amant, ou son meilleur ami tout au moins? — Ni l'un ni l'autre. — Et par quel art ou quel empire a-t-il donc isolé ainsi *depuis quinze mois* une veuve riche et pressée de se marier? Plus une chose est extraordinaire et difficile à supposer, plus il est indispensable de la fonder bien ou mal. — Rien n'est mieux fondé : ce Timante, qui n'est ni l'amant ni l'ami d'Araminte, est en revanche l'ami, l'amant, le futur époux de la femme de chambre. — Passe; ceci rentre dans l'ordre commun. Et cette femme de chambre?... — Se nomme Lucrèce, a trente-quatre ans, à ce qu'elle dit, et Timante met toute son ambition à l'épouser. — Mais pourquoi n'a-t-il pas celle d'épouser la maîtresse, puisqu'il a déjà le pouvoir d'éconduire tous les prétendants? C'est s'arrêter en beau chemin. — Son ambition, quoique plus humble, n'est pas trop mal entendue; car cette Lucrèce aura *douze mille écus de rente.* — Ah! ah! c'est un grand parti que cette soubrette : et d'où sera-t-elle si riche? — Du génie de Timante, qui, ne se souciant pas apparemment d'épouser une veuve de cinquante mille écus, quoiqu'il ne nous dise pas pourquoi, trouve tout simple de la faire épouser à un sien frère, sous la condition qu'il commencera par prendre sur les biens d'Araminte *douze mille écus de rente* (c'est bien le moins), pour doter cette Lucrèce de trente-quatre ans, que l'auteur, afin de la relever un peu, qualifie, dans la liste des personnages, de *femme de compagnie et de chambre,* quoique d'ordinaire l'une ne soit pas l'autre. — Ah! ah! Mais où est ce *frère?* et qu'est-ce que ce frère? Il faut que cette Araminte ait déjà un grand penchant pour lui, puisque Timante croit n'avoir rien de mieux à faire que de la céder, lui qui pourrait en avoir quelque envie pour son compte. — Oui, elle aime ce frère, qui n'est rien et n'a rien, non plus que Timante. — Ah! ah! j'entends : c'est sans doute un Adonis, un Joconde, un conquérant de femmes, un.... — Rien ne prouve le contraire, car il ne paraît même pas dans la pièce; Araminte ne l'a vu de sa vie, n'en a jamais entendu parler, si ce n'est à Timante, qui lui a dit, il y a *dix jours,* qu'il avait *un frère de trente ans, bien fait et bien bâti.* — Quoi! elle ne l'a pas même vu, et elle en est amoureuse! — Elle en est ensorcelée, c'est le mot, car elle est *sentimen-*

dans le sens de la révolution est nécessairement *hors de nature?* Je n'en voudrais pour preuve que les lamentations très-risibles et très-gratuites que font entendre aujourd'hui, à ce sujet, ceux mêmes qui ont fait le mal, et qui, soit hypocrisie, soit imbécillité, gémissent si niaisement sur le mal, sans vouloir revenir au bien.

tale; elle en rêve le jour et la nuit, tire les cartes pour savoir s'il viendra et si elle en sera aimée; et toute la pièce est remplie des détails de cette passion toute *sentimentale,* comme vous voyez, puisqu'on n'en voit pas même l'objet. C'est là le nœud et l'intérêt de la pièce, et l'un et l'autre est aussi tout *sentimental....* — Mais cette Araminte est donc tout à fait folle ou imbécile? — C'est peut-être ce qu'on pourrait croire d'un bout de la pièce à l'autre. Mais ce n'est plus dans l'action et le dialogue, comme on sait, que l'auteur caractérise ses personnages : c'était la mode du temps passé. Depuis l'invention des drames *philosophiques,* c'est dans la nomenclature des rôles, en tête de la pièce, que l'auteur nous apprend au juste ce qu'il a voulu faire de chacun de ses personnages, et ce qu'ils sont et doivent être pour nous. Cela se pratiquait déjà depuis quelques années; mais Fabre, pour rendre cette nouvelle méthode plus imposante, a mis en grandes capitales, à la tête d'un exposé de deux pages et demie : CARACTÈRES ET COULEURS DES ROLES. C'est là que nous apprenons que cette Araminte, que nous pourrions prendre tout simplement pour une folle ou une imbécile (à ne voir que la pièce), n'est autre chose que *superstitieuse et crédule à l'excès, sentimentale par tempérament* (vous entendez), *passionnée par manie de sentiment* (vous comprenez), *esclave et dupe de tout ce qui promet des jouissances promptes et artificielles* (cela est clair). Or, comme un homme de *trente ans, bien fait et bien bâti, promet des jouissances promptes,* si elles ne sont pas *artificielles,* vous toucherez au doigt que c'est là ce qui tourne la tête à cette veuve, qui, ne pouvant, avec ses cinquante mille écus de rente, trouver à Paris un mari *de trente ans, bien fait et bien bâti,* n'a rien de mieux à faire que d'attendre par le coche *le frère* du précepteur de son fils.

On est tenté de s'arrêter; on recule devant cette profusion d'inconcevables bêtises. Mais qui sait si ceux qui n'auront pas la pièce sous les yeux n'imagineront pas que j'ajoute un peu à la lettre, et que tant d'absurdités inouïes ne sont pas toutes de l'auteur? Il faut donc aller jusqu'aux citations, et l'on verra si j'exagère ou si j'ai pu exagérer.

TIMANTE (*scène première*).
Déjà *depuis dix jours*, sans paraître empressé,
J'ai *jeté des désirs* dans le cœur d'Araminte :
J'ai parlé de mon frère; elle a reçu l'atteinte.

Vous voyez si j'invente, et si c'est moi qui lui fais dire : dès qu'il *a parlé de son frère, elle a reçu l'atteinte.* Si l'on parlait à une jeune fille gardée de près, d'un jeune homme bien joli et bien amoureux, elle pourrait *recevoir une atteinte,* au moins de curiosité; et, pour recevoir une atteinte d'amour, il faudrait qu'elle l'eût vu, ou à toute force qu'il lui eût écrit. C'est ainsi que la nature est faite pour nous autres hommes vulgaires; mais pour un *philosophe* tel que le *patriote* Fabre, oh! c'est autre chose. Écoutez la suite :

Sur le même sujet, d'un air fort ingénu,
Pas à pas mon discours est souvent revenu.
Quand j'ai vu que *le trait avait passé l'écorce,*
J'ai d'un peu plus de charme assaisonné l'amorce.
« Il est jeune. — Quoi! jeune?... »

Timante a un frère *jeune.* Quelle *atteinte!* quel *trait!* quel *charme!* quelle *amorce!* Amusez-vous, lecteurs, de ce style figuré comme on le figure aujourd'hui, et accordez avec *le trait* qui *passe l'écorce* un *charme* qui *assaisonne une amorce.* Chaque mot est impayable.

« Il est jeune. — Quoi! jeune? Et bien bâti, bien fait. »
Ces petits mots, tout bas ont produit leur effet.
Puis les dons de l'esprit, du cœur, une belle âme,
Du sentiment surtout ont *éveillé* la dame
Si bien que d'elle-même, hier, *presque en tremblant,*
Elle m'en a parlé *sans en faire semblant.*

Comme elle est *éveillée,* cette *presque tremblante* Araminte! quel mélange de sentiment et de pudeur, à la seule idée de ce *frère bien fait* dont elle parle *sans en faire semblant!* Et ce n'est pas un valet qui plaisante, c'est un personnage sérieux qui parle ainsi très-sérieusement. La beauté de ce style et de ce dialogue est consommée par ces deux vers :

Il faut à votre tour, *saisissant la matière,*
Lui...

C'est à sa Lucrèce que Timante s'adresse dans tout ce discours; mais comme elle ne se soucie pas de *saisir la matière,* elle s'écrie vivement :

Non pas, s'il vous plaît; *je resterai derrière.*

J'ai toujours remarqué qu'à une première représentation le public se faisait une loi d'entendre avec assez de patience, au moins le premier acte, quelque mauvais qu'il pût être, ne fût-ce que pour savoir à peu près ce que l'auteur pouvait ou voulait faire. Mais je répondrais bien, sur ce que je me rappelle de cet ancien public, qu'à ces deux vers où l'on propose à une soubrette de *saisir la matière,* et où elle répond si à propos qu'*elle restera derrière,* les acteurs auraient été obligés de baisser la toile pour échapper aux huées qui les auraient accueillis.

Lucrèce reprend :

On l'a reçu, le trait; *il a percé le cœur :*
Ce cœur bat, il se gonfle, et Philinte est vainqueur.

Si ce ne sont pas là tous les caractères d'une grande passion, il n'y en a pas, et cela ne fait que croître

et embellir jusqu'à la fin de la pièce. Quel dommage que l'auteur ne nous ait pas montré ce *Philinte vainqueur*, qui triomphe de loin; ce terrible *frère*, dont ne peuvent parler qu'en *tremblant* les veuves de cinquante ans qui ne l'ont jamais vu! Encore deux vers de Lucrèce, et je m'arrête là par discrétion :

Il n'est pas temps, je crois, de *secourir* la belle;
Laissons gémir encor la tendre tourterelle.

La tourterelle arrive, et ne gémit pas tout à fait; mais elle a *le cœur transi d'un rêve affreux, épouvantable.*

LUCRÈCE.
O mon Dieu!
ARAMINTE.
Des rochers, une auberge, une table...
LUCRÈCE, *vivement.*
Avez-vous mangé?
ARAMINTE.
Non; non, je n'ai pas mangé.
LUCRÈCE.
Ah! tant mieux.
ARAMINTE.
Tout à coup cela s'est mélangé.
C'était *tout plein* d'objets que je ne saurais dire,
Une confusion comme dans un délire.

Oh! pour du *délire*, il n'y a pas autre chose dans la pièce, non plus que dans le rêve. Mais encore pourrait-on *délirer* sans être si insipide et si sot.

Après, j'ai vu venir, le long d'un grand chemin,
Une chaise de poste et des chevaux de main.

Après pour *ensuite* est de l'élégance de Fabre, comme *tout plein*. On voit bien qu'elle a rêvé du *frère*, et l'on rêverait à moins. Mais comme il est fort douteux qu'il arrive en *chaise de poste*, et qu'il ait des *chevaux de main*, à moins qu'il ne les ait gagnés à la révolution, on peut observer ici comme *le sentiment* ennoblit tout, même en rêve : c'est un des traits fins de cette scène.

LUCRÈCE.
Avez-vous rêvé d'eau?
ARAMINTE.
Mais je crois qu'oui.
LUCRÈCE.
Bourbeuse?
ARAMINTE.
Attends, attends... Non pas : très-claire et poissonneuse;
Car j'ai vu des poissons, il m'en souvient très-bien.
LUCRÈCE.
Bon signe, les poissons! Cela ne sera rien.

Je crois qu'il y a encore là-dedans quelque finesse de l'auteur; mais je ne suis pas toujours dans le secret. Laissons *l'eau et les poissons*, et venons aux deux précepteurs.

Il y a sept ans qu'Ariste est près d'Alexis, le plus souvent à la campagne, suivant les maximes de Rousseau, que je n'examine pas ici. L'on ne nous dit point qu'Araminte ait jamais paru mécontente de lui ni de ses principes d'éducation : seulement elle l'a fait revenir près d'elle avec Alexis; et c'est depuis ce temps que Timante et Lucrèce travaillent à le faire renvoyer, pour introduire le *frère bien bâti;* ce qui pourrait faire présumer qu'Ariste ne l'est pas, ni même Timante, puisqu'il n'en faut pas davantage, même en idée, pour que cette pauvre Araminte ne sache plus où elle en est. Il se peut aussi que ce soit la faute d'Ariste, qui, à ce que dit dit Lucrèce, « est un pédant qui fait toujours la moue. »

Et tranche du docteur *en son particulier.*

Si c'est *en son particulier*, cela ne peut guère choquer personne. Toujours le style niais, *le genre bête*, comme nous disions autrefois, lorsque nous comptions cinq ou six auteurs de ce *genre :* aujourd'hui il n'y aurait pas moyen de compter. Cet Ariste, que Lucrèce nous peint comme *un franc original, une espèce de sauvage*, justifie parfaitement ce portrait dès les premiers mots de son rôle, que l'auteur prétend nous donner pour celui d'un sage. Voici comme il débute avec Araminte, en entrant sur la scène :

. . . . . . Pour de très-justes causes,
Je trouve qu'il est bon que votre fils et moi
Nous quittions ce séjour : l'*habitude a sa loi;*
Chaque éducation, madame, *est un système.*

Cela fait passablement de *systèmes*, e il y en a pour tout le monde comme en tout autre chose, ce qui va fort bien à notre *philosophie :* cette fois l'auteur a dit mieux qu'il ne croyait dire. Mais d'ailleurs, ce début de son Ariste est le comble de l'impertinence et de la grossièreté. Il est intolérable qu'un précepteur aborde la mère de son élève sans daigner même lui dire *Madame* en commençant, ce dont aucun homme ne se dispenserait. S'il l'appelait *Citoyenne*, il n'y aurait rien à dire, car on n'avait pas encore renoncé à cette partie de l'urbanité *républicaine*[1]; mais il dit *Madame* au quatrième vers, ce qui le rend inexcusable de ne l'avoir pas dit au premier. Et puis, cet exorde sentencieux, ce ton de harangueur, cette *habitude* qui *a sa loi*, au lieu de dire au moins que *l'habitude est aussi une loi!* Quel plat pédant! quelle ignorance de toutes les bienséances sociales! Nos bons comiques n'ont

[1] On en peut conclure que *la contre-révolution est faite* à moitié, du moins si l'on en croit l'oracle prononcé, non pas par un *sans-culotte*, mais par un *ci-devant*, très-*ci-devant* membre de la *minorité*, qui passe même pour avoir ce que l'on appelle de l'*esprit*, et qui a dit publiquement qu'*il n'y aurait plus de république, du jour où ce ne serait plus une loi de la république, de dire* citoyen *au lieu de* monsieur. Je ne veux pas nommer le personnage; mais à moins que ce ne fût un très-bon plaisant (et il ne l'est pas du tout), c'est un pauvre républicain.

pas donné une autre tournure à leurs plus ridicules pédagogues, à leurs Métaphraste, à leurs Bobinet, à leurs Mamurra; et il est singulièrement beureux que Fabre, en voulant nous faire respecter son *philosophe,* l'ait fait, sans y penser, tout semblable aux plus grotesques personnages livrés à la risée publique dans nos scènes les plus bouffonnes : c'est la nature prise sur le fait.

Ariste continue son sermon, et défigure, dans son galimatias rimé, ce qu'avait dit Jean-Jacques en bonne prose, quand il emmène son Émile à la campagne. Lucrèce se moque de lui et avec raison, car l'auteur voulait qu'elle eût tort, comme Clénard avec Fougère. Quant à la mère, il a ici recours à son procédé ordinaire, et qui devait lui coûter fort peu. Pour donner de l'avantage contre elle au précepteur Ariste, il la fait parler encore plus ridiculement que lui. Contre-balancer la sottise par la sottise, c'est tout l'art de la pièce et du dialogue. Citons, car il me faut les vers de l'auteur pour justifier mes expressions.

S'il veut voir le feuillage, au cours il en verra;
Des troupeaux, des bergers, menez-le à l'opéra.

Si Araminte n'est pas stupide, elle sait qu'à l'opéra on ne voit de *troupeaux* qu'en peinture, et de bergers qu'en taffetas. Quoiqu'elle aille peu à la campagne, elle sait que son fils n'a qu'à sortir des barrières pour voir, en se promenant, *des bergers, des troupeaux,* même des *chaumières.* Elle sait que la belle saison suffit de reste pour prendre toutes les notions de la vie rustique, qui peuvent être une leçon d'humanité. Rien ne l'empêche donc de répondre pertinemment à la fantaisie *philosophique* d'emmener Alexis aux champs dans le cœur de l'hiver; et si elle ne sait ce qu'elle dit, c'est que l'auteur a besoin qu'elle n'ait pas le sens commun, afin que son Ariste paraisse avoir de l'esprit. Tout autre qu'elle aurait beau jeu à berner l'inepte suffisance de ce lourd pédant, *affublé* de la *philosophie* d'emprunt dont Fabre avait pris les lambeaux partout. Ayons le courage de les secouer un moment; et s'il n'en sort que la plus sale poussière, n'oublions pas qu'elle en a couvert toutes les écoles d'un grand empire, depuis Bayonne jusqu'à Dunkerque, et renversé tous ces monuments que l'on commence enfin à regretter après huit années, sans qu'il soit jusqu'ici plus possible de les rétablir, qu'il ne l'a été de les remplacer.

Un long monologue d'Ariste est employé à montrer *l'absurde préjugé* qui, selon lui, préside à toutes les éducations publiques ou particulières; et, quelques efforts qu'il fasse pour dénaturer les choses, il se trouve, par la force des choses mêmes que c'est lui seul qui est *absurde* et ignorant.

D'un précoce génie admirant les prémices,
L'autre veut qu'à vingt ans, *gouvernant les comices,*
Son fils soit un *Gracchus, un Varron;* et voilà.
Qu'un sot, en attendant, instruit ce Varron-là.

Tant pis pour celui qui choisit *un sot* pour précepteur de son fils : c'est un tort personnel qui ne tient à aucun *préjugé* général. Mais c'est un tort aussi dans un législateur d'éducation, tel que l'Ariste de Fabre, d'entasser tant de bévues en quatre vers; d'ignorer que jamais personne n'a *gouverné les comices à vingt ans,* puisqu'il fallait en avoir trente-trois pour arriver aux magistratures curules; de rapprocher dans un même plan d'ambition Gracchus et Varron, dont l'un fut un puissant démagogue dans la république, et l'autre un savant bibliothécaire sous Auguste.

Ici, c'est un enfant courbé sur *cent volumes,*
Qui n'ayant point *assez de mains,* d'encre, de plumes,
Pour boucher son cerveau des sottises d'autrui,
Ne pourra plus penser désormais d'après lui.

Cent volumes, c'est beaucoup; c'est ce qu'on dirait d'un académicien des belles-lettres. Mais enfin ces volumes, c'étaient les *sottises* de Cicéron, de Tite-Live, de Tacite, d'Homère, de Sophocle, de Démosthène, d'Horace, de Virgile, etc. etc. qui passaient successivement sous les yeux des adolescents *pour boucher leur cerveau.* Il faudra bien, s'il est possible, évaluer quelque jour en langage humain cet inénarrable excès de révolte insolente et stupide contre la raison des siècles et des nations : ce n'est pas ici mon objet, et d'ailleurs les faits ont déjà parlé plus haut que toute l'éloquence des hommes. On voit assez que ce n'était pas de ces *sottises*-là que Fabre avait *bouché son cerveau.* Mais ce qu'il y a de plus remarquable, c'est le grand refrain, la grande prétention de *penser d'après soi,* comme s'il était permis d'oublier que ceux qui ont su le mieux *penser d'après eux* étaient précisément ceux qui savaient le mieux ce qu'avaient pensé les autres. Cette phrase banale, *penser d'après soi,* a peut-être été répétée un million de fois depuis qu'on a rêvé au lieu de *penser;* et cette phrase, quand il s'agit d'éducation, contient un million pesant d'absurdités : c'est ce qui me dispense d'en marquer une seule. Attendons le procès de notre *philosophie;* il s'instruit à présent devant le monde entier, et finira par être jugé sans retour.

Là, j'en rencontre un autre, en qui *de la nature*
Brille la repartie et la lumière pure :
Bientôt armé d'un fouet, par le droit du plus fort,
Un pédant convaincu lui montre qu'il a tort.

Je ne sais trop ce que c'est que la *repartie de la*

nature : mais ce que je sais très-bien, c'est que cette *repartie* peut trop souvent, dans un homme, et encore plus dans un enfant, n'être pas une *lumière pure*. J'avoue aussi que le maître, comme le père, compte nécessairement, parmi ses droits sur un enfant, *le droit du plus fort* : d'où je conclus, suivant l'intention de l'auteur *philosophe*, et la leçon formelle qu'il en donne dans la suite de l'ouvrage, que l'enfant *qui se sent opprimé* a aussi son *droit de résistance à l'oppression*, pris dans *la lumière pure de la nature*, et consigné dans nos *droits de l'homme*. Continuons à suivre *les sublimes discours* d'Ariste : c'est ainsi que Lucrèce les appelle, avec un peu d'ironie, et je suis de l'avis de la *femme de compagnie et de chambre*, avec l'ironie tout entière.

Plus loin, c'est un *marmot* triste et mélancolique,
Que tel docteur instruit, par sa métaphysique,
Comment l'homme est né *libre* ; et le *marmot* dolent
Ne peut sortir, hélas ! pour jouer au volant.

Je me souviens que quand on nous parla pour la première fois de métaphysique, c'est-à-dire dans notre première année de philosophie, selon l'usage de toutes les universités de France et d'Europe, nous étions des *marmots* de quatorze ou quinze ans, fort peu *mélancoliques*, fort peu *dolents*, fort disposés à faire encore notre partie de *volant* tout comme des sixièmes, fort *libres* de la faire, et plus d'une fois par jour, dans la cour, il est vrai, et non pas en classe, mais assez longtemps pour nous y lasser. Ce que je ne me rappelle pas, c'est qu'il se soit trouvé parmi tous ces *marmots métaphysiciens* quelqu'un d'assez sot, d'assez ignorant, pour confondre la liberté morale des actions de l'homme, le libre arbitre, comme nous l'apprenions en métaphysique, avec la liberté sociale : si l'un de nos camarades en eût été là, cela nous aurait plus divertis qu'une partie de volant. Eh bien ! je suis aujourd'hui plus indulgent, car je pardonne à Fabre, qui était loin de *penser d'après lui*, cette méprise incompréhensible en elle-même, je l'avoue, mais devenue aussi commune parmi nous que nouvelle dans le monde ; ce qui fait que, dans une nation qui savait lire, elle sera au nombre des phénomènes de la révolution française quand on en fera le calcul, au moins par approximation.

Après qu'Ariste s'est apitoyé avec un grand *hélas !* sur cet enfant *né libre*, et qui ne peut pas *jouer au volant* quand il lui plaît, il se remémore fort à propos l'aventure d'*Émile* quand il se croit loin de Montmorency, parce que des bois le lui cachent ; et cela nous vaut ces quatre vers sur l'étude de la géographie :

Un autre vient me dire, *à force de routine*,
Qu'Ispahan est en Perse, et Pékin à la Chine ;
Et le pauvre innocent, à cent pas du manoir,
Se croit au bout du monde ; *il est au désespoir*.

Puisque Fabre savait où sont Ispahan et Pékin, je voudrais qu'il nous eût dit comment il avait pu l'apprendre autrement que par une *routine* de mémoire, puisque des noms ne s'apprennent pas, que je sache, par une autre méthode. Quant au *désespoir à cent pas du manoir*, je le crois d'un enfant de cinq ou six ans, et cela doit être ; mais à dix ou douze, ce qui est l'âge où l'on peut d'ordinaire apprendre un peu de géographie, quel est donc l'enfant qui aurait tant de peur de s'écarter du *manoir* ? Eh ! le désir de voir et le besoin d'aller sont déjà tels à cet âge, qu'il faut y veiller pour parer aux inconvénients. Toujours des contre-sens en tout et partout. Patience : nous touchons au point capital, à l'idée mère où l'on veut nous amener.

Enfin, entre mes mains tombe un enfant aimable,

(Vous verrez comme il est *aimable*.)

D'un naturel heureux, humain, sensible, affable,
Mais fier, impétueux *jusqu'à la passion*,
Plein de grâce, d'esprit, d'imagination,

(Comme la comédie des *Précepteurs*.)

Enfin *parfait*... et tels ils seraient tous peut-être,
Si *la nature seule* était leur premier maître.

Ah ! nous y voilà donc. Le voilà, le grand arcane dont la grande découverte était réservée à nos jours. La voilà cette *perfectibilité sans bornes*... qui n'est qu'une sottise *sans bornes* d'une *philosophie* sans raison. Tous les enfants vont être *parfaits* ; et par conséquent tous les hommes. Rien n'est si simple et si aisé : tout le secret consiste à n'avoir que *la nature seule pour premier maître*, et un *philosophe* pour précepteur ; car *la nature* est si *parfaite*, et cette *philosophie* une si belle chose ! *Le peuple est bon*, criait sans cesse Robespierre, qui ne voulait que gouverner le peuple : *L'homme est bon*, crient depuis cinquante ans nos *philosophes*, qui n'ont voulu que gouverner les hommes.... Allons, contenons-nous : encore quelque temps, vous qui me lisez et m'entendez. Au procès tout cela, au procès, *adhuc modicum* ; et achevons les *Précepteurs*, comme si de rien n'était. Nous en sommes aux deux enfants ; vous connaissez les maîtres.

C'est la fête d'Araminte, et Jule, l'élève de Timante, vient apporter à sa tante un bouquet, et lui réciter un compliment tourné en apologue de la façon du précepteur. Fabre nous avertit que les fleurs sont *factices*, sans doute parce qu'il voulait que tout fût *factice* dans l'élève de Timante, et *naturel* dans celui d'Ariste. Mais à Paris, au mois de janvier, on a pour douze ou quinze francs un fort beau bouquet

de fleurs naturelles; et un agréable comme Timante doit savoir que c'est celles-là qu'il est d'usage d'offrir en pareille occasion. Tout est faux dans cet ouvrage, jusqu'aux plus petites choses : c'est ce qui motive cette petite observation. L'auteur, son *Émile* à la main, fait courir Alexis à travers les champs pour cueillir de la perce-neige, non pas cette fois avec Ariste, mais avec son ami Chrysalde, autre *philosophe* de la même trempe, admirateur enthousiaste du grand Ariste, suivant les us et coutumes de la secte, où chaque maître a toujours eu son prôneur en titre d'office. L'idée de cette course sur la neige n'est pas mauvaise en elle-même, car elle n'est pas à l'auteur; mais les circonstances dont il a cru la relever et l'embellir sont bien à lui : aussi sont-elles ingénieuses, exemplaires, édifiantes, comme tout le reste. Chrysalde vient dès le point du jour chercher Alexis, et frappe longtemps sans pouvoir réveiller le portier. Mais Alexis, *qui ne dormait pas*, entend le bruit que fait Chrysalde, *saute de son lit, descend chez le traître qui ronflait*, et qu'il ne peut, non plus que Chrysalde, parvenir à réveiller.

(Morphée avait touché le seuil de ce palais.)

Que fait-il? *De son poing il casse la fenêtre*, et *tire le cordon*. C'est lui qui fait ce récit. On peut s'étonner qu'il faille *casser une fenêtre*, pour réveiller un portier, à moins qu'il ne soit tombé en apoplexie; mais c'est là *le beau*. Ne vous a-t-on pas dit qu'Alexis était fier, impétueux jusqu'à *la passion*, *enfin parfait?* Où serait toute cette *perfection* si, pour réveiller un portier, et ouvrir une porte, il connaissait un autre moyen que de *casser de son poing la fenêtre* dès qu'il entend *ronfler ce traître de portier?* Aussi le sage Ariste se garde-t-il bien de faire là-dessus la moindre réprimande à cet enfant, *parfait jusqu'à la passion;* et si à douze ans *il casse une fenêtre*, avec l'approbation de tout le monde, pour faire entrer Chrysalde une minute plus tôt, jugez ce qu'il cassera de fenêtres et de portes à dix-sept ans, s'il lui prend envie de faire entrer sa maîtresse avant le jour. C'est alors qu'il sera *parfait* comme *la nature*, et il n'y a dans tout ceci rien que de très-*philosophique*. On peut incidenter sur la vraisemblance physique : en *tirant le cordon*, on n'ouvre pas une porte qui, à cette heure, doit être fermée à la grosse clef. Il fallait donc, pour s'en emparer et ouvrir lui-même, qu'Alexis allât jusqu'à l'escalade, et entrât par la brèche; mais qui peut songer à tout?

Maintenant partageons l'admiration qu'inspire à Chrysalde l'élève de son ami.

. . . . . . Le drôle de manége
Que l'allure et le jeu de cet aimable enfant!
Il vous saute un fossé, leste, allez, comme un faon.

Quel prodige! A douze ans il saute un fossé dans les champs. Qu'il est *aimable!* Et nous donc, qui sautions si souvent le grand fossé du Cours, un peu plus large assurément; qui nous exercions à le franchir jusqu'au grand chemin, sous les yeux et à l'envi de nos maîtres, qui sautaient avec nous! Mais comme il n'y avait là aucun *système*, ni dans les maîtres ni dans les écoliers, on sent qu'il n'y avait rien de *beau*. Tout à l'heure peut-être parviendrons-nous à nous faire admirer aussi, même comme *philosophes;* voyons :

Un gros morceau de pain qu'il avait dans sa poche,
Dévoré dans l'instant, c'était de la brioche;
Et de son chapeau rond faisant un gobelet,
Il vous a bu de l'eau tout comme on boit du lait.

Quoi! *il a bu de l'eau* quand il avait soif, et dans son chapeau faute de gobelet; et il a *dévoré un morceau de pain* après avoir assez couru pour avoir appétit! Comme une éducation *philosophique* rend tout miraculeux! Faut-il qu'on n'ait rien dit de pareil en notre honneur et gloire, que personne ne se soit extasié sur nous (et quand je dis *nous*, c'étaient dix mille écoliers de l'université)! Ne vous en déplaise, MM. Chrysalde, Ariste, et vous, Fabre, leur digne interprète, en vérité nous étions, dans votre *sens* même, tout autrement *aimables* et tout autrement *philosophes* que votre Alexis, et nous lui en aurions appris bien davantage. Qu'auriez-vous donc dit si vous nous eussiez vus descendre les escaliers, en nous laissant glisser en équilibre, à cheval sur la rampe; si vous nous eussiez vus à la promenade, où l'on nous menait régulièrement, par les plus grands froids, faire la fameuse pelote de neige jusqu'à ce qu'elle formât une masse qu'à nous tous nous ne pouvions plus mouvoir; si vous aviez vu nos efforts réunis pour ébranler encore ce bloc énorme, la sueur qui nous coulait du visage malgré l'âpreté du froid, et notre joie triomphante quand nous étions parvenus à rouler le rocher de Sisyphe? Mais ce n'est rien encore, et voici pour le coup *la nature parfaite*. C'est dans les rues de Paris, quand nous revenions vers le soir, et que le maître, un peu loin, ne pouvait guère nous voir dans l'obscurité; c'est alors que commençait la guerre des boules de neige que nous faisions pleuvoir sur la figure des passants. Comme tout fuyait devant nous! *Voilà les diables*, criait-on. Et comme nous étions *fiers* d'être *les diables!* Il y avait bien par-ci par-là quelques yeux pochés, quelques dents cassées, quelques nez en sang; quelques-uns de nous aussi étaient parfois passablement rossés par des gens *qui n'aimaient pas la philosophie :* mais nous

n'avions garde de nous en vanter; car on nous aurait fouettés par-dessus le marché, comme on n'y manquait pas quand on nous surprenait glissant sur la rampe. Peut-être même nos maîtres n'avaient-ils pas grand tort, puisqu'ils n'étaient pas encore aussi *philosophes* que nous. Mais vous, Ariste, Chrysalde et consorts, jugez si nous l'étions, et si vous vous seriez écriés : *O les aimables enfants!* ô les charmants petits *philosophes!*

Un peu plus de sérieux. Que l'on eût condamné ici un défaut assez commun autrefois dans les éducations domestiques, celui de tenir l'enfance dans une contrainte un peu trop dure pour la franchise et la vivacité d'un âge qu'il est bon de tempérer et de régler autant qu'il est possible, mais qu'il est imprudent et dangereux de réduire à l'esprit de captivité et de dissimulation; qu'aux habitudes trop sédentaires de ces mêmes éducations, trop peu favorables au développement des forces et des organes, on eût opposé l'exercice continuel et commandé des maisons d'institution publique, on n'eût fait, il est vrai, que reporter dans un drame ce qui avait déjà été dit mille fois, et dans l'*Émile* plus efficacement qu'ailleurs; et s'il était assez inutile de revenir sur des abus en général corrigés depuis longtemps, et déjà même remplacés pas d'autres, comme c'est assez la coutume, rien n'empêchait du moins que l'intention ne fût bonne, et que l'exécution ne pût l'être. Mais Fabre était un de ces docteurs qui, en se piquant de nous enseigner tout, semblent ne pas savoir même ce qui est, loin de pouvoir nous montrer ce qui doit être. Il n'a l'idée et la mesure de rien, confond sans cesse la chose avec l'abus, et se méprend par ignorance ou mauvaise foi, même dans ce qui a un côté raisonnable, grâces à ce qu'il a lu partout. Ainsi, par exemple, tout le monde a blâmé et blâmera comme lui l'apprêt et l'affectation, dans une démarche aussi naturelle, dans une obligation aussi chère que celle de souhaiter la bonne fête ou la bonne année à ses parents. Mais il est très-bon en soi d'accoutumer un enfant bien né à s'énoncer avec facilité, et à bien prononcer des vers dans cette occasion, comme dans tout autre; et si Timante dit à son Jule,

Allons, le geste libre, *et la voix éclatante*,

il dit une sottise très-gratuite, lui qu'on ne nous donne point pour un sot. Il doit savoir ce que tout le monde sait, que, pour un compliment débité dans une chambre, rien ne serait plus maussade qu'une *voix éclatante*, même dans un homme, à plus forte raison dans un enfant.

Araminte a un frère, Damis le marin, autre rôle de charge, autre inconséquence, puisqu'on nous le présente comme un homme très-sensé. Tout le comique de cette caricature consiste dans un jargon burlesquement hérissé de termes de marine, et qu'on n'avait encore employé jusqu'ici, quoique avec moins d'excès, que dans des rôles subalternes, qui n'ont d'autre objet que de divertir n'importe comment. Ce Damis est encore un autre *philosophe*, un admirateur d'Ariste, qui n'en saurait avoir trop; et c'est lui aussi qui est chargé de détromper Araminte, à la fin de la pièce, sur le compte de Timante. L'auteur a trouvé plaisant de composer presque toutes les phrases de ce rôle avec le dictionnaire de marine, et de donner à ce Damis la brutalité d'un matelot avec l'emphase d'un raisonneur à la mode : il n'y a point d'assemblage plus ridicule. C'est lui qui promet à son neveu Alexis un petit cheval; et cet enfant, qui a tant d'esprit, a toutes les peines du monde à croire que ce ne soit pas *un cheval de bois;* comme s'il n'y avait pas cinq ou six ans qu'il doit savoir qu'on n'amuse plus un enfant de son âge avec *un cheval de bois*. Il fallait que tout fût inepte dans ce drame *philosophique,* et le nœud de l'intrigue y met le comble. On ne saurait nier qu'il n'ait l'avantage d'être neuf; mais il faut voir comment, et il faut le voir pour le croire.

Araminte a donné à Jule un bel exemplaire des Fables de la Fontaine, en récompense de celle qu'il a récitée, et Alexis a reçu un cornet de bonbons pour sa perce-neige. Jule ne se soucie point du tout de son livre, et l'on ne voit pas pourquoi ce dédain; car le livre est bien *doré*, et, en sa qualité d'enfant très-frivole, élevé par un maître très-frivole, il doit aimer ce qui est *doré;* et de plus un précepteur à la mode a dû faire de lui un petit perroquet dont on n'exerce que la mémoire; témoin la fable qu'on lui a fait apprendre sans qu'elle fût à sa portée, toute mauvaise qu'elle est. On ne voit pas davantage pourquoi Alexis troque avec tant de joie son cornet de bonbons contre le livre, puisqu'on ne nous a pas dit qu'il eût le moindre goût pour la lecture, et qu'on ne nous a parlé que de son ardeur à courir les champs. Le dégoût pour les bonbons qu'il ne daigne pas même goûter, n'est pas plus naturel, à moins qu'on ne nous dise qu'Ariste lui a défendu les bonbons. Hors ce cas, il est difficile qu'un enfant de douze ans en soit si dégoûté, quelque *philosophe* qu'il soit; et je connais depuis trente ans, moi et bien d'autres, un *philosophe* de la première force (car il est athée), renommé par son amour pour les bonbons, et qui en a toujours dans sa poche, s'il ne les a pas à la bouche. Quoi qu'il en soit, le troc, s'il n'est pas très-motivé, amène de grands

incidents; c'est le premier ressort de toute l'intrigue, et la cheville ouvrière du dénoûment.

Ariste, que Lucrèce fait renvoyer, au troisième acte, après sept ans de soins auprès du fils de la maison, sans plus de cérémonie qu'un billet de quatre lignes, écrit par elle-même au nom de sa maîtresse; Ariste se retire chez son ami Chrysalde, et Alexis ne manque pas de l'y rejoindre au bout de quelques heures. Il lui apporte tous ses petits bijoux, et le livre *doré* est du nombre; il est sous une enveloppe de papier. Qui a mis cette enveloppe? Est-ce Jule? est-ce Alexis? C'est ce qu'on n'a pas jugé à propos de nous apprendre, quoique un acte entier soit rempli des terribles aventures de cette enveloppe, et des terribles effets qu'elle produit dans la maison avant de produire la dernière catastrophe. Qu'est-ce donc que cette enveloppe? Tout justement la lettre de Timante, qui forme l'exposition au premier acte, et qui est adressée à ce *frère bien bâti*, à qui Timante explique tous ses beaux projets. Mais comment cette lettre se trouve-t-elle là? C'est que Jule l'a prise sur le bureau de Timante, sous un carton. Et pourquoi l'a-t-il prise? Pour faire *une petite barque*. Et qu'a-t-il fait de la petite barque? Il l'a lancée sur la pièce d'eau. Et comment en est-elle revenue pour envelopper un livre *doré*? C'est ce qu'on ne sait pas; car ici s'arrête le récit de Jule et le jeu de la machine imaginée par l'auteur. On conçoit les alarmes de Timante et de Lucrèce quand la lettre a disparu. Timante fulmine contre l'enfant qui *seul* a pu la prendre, puisque *seul* il a pu rester dans la chambre en l'absence de Timante. D'abord il nie tout; mais Lucrèce, moyennant *un pot de confitures*, lui fait tout avouer, et Timante court bien vite à la pièce d'eau pour repêcher *la petite barque*. Peine perdue : *l'eau est si trouble*, qu'on n'y peut rien voir, et *la barque* apparemment a fait naufrage dans la vase. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il n'en est plus question jusqu'à la fin du quatrième acte, où elle reparaît comme par enchantement autour du livre *doré*. Le mot de l'énigme est perdu, j'en conviens; mais c'est ici une de ces machines dramatiques si puissamment construites, qu'il faut excuser l'artiste, s'il y a quelque chose d'embrouillé dans les ressorts. L'effet et le résultat justifient tout. Et quel résultat! Chrysalde se saisit de la lettre, court la remettre à Damis le marin, qui la remet à sa sœur, et menace Timante et Lucrèce de les *submerger*, s'ils ne s'en vont pas : ils s'en vont; Ariste revient, et la *philosophie* triomphe. Que peut-on demander de plus?

Voilà sans doute le *beau* dans la partie de l'art : mais *le beau moral*, n'en dirons-nous rien? Il y a tant à se récrier! *Le beau*, c'est que notre *philosophe* de douze ans s'enfuie le soir de la maison paternelle sans le plus petit scrupule ni la plus petite inquiétude sur les alarmes mortelles où il va laisser sa mère; qu'il n'en dise pas même un seul mot, dans la longue effusion de sa joie, quand il est entre Ariste et Chrysalde; que le nom, l'idée de sa mère, ne lui viennent pas une seule fois à l'esprit, ne soient pas une seule fois dans sa bouche pendant tout ce temps, jusqu'à ce qu'enfin Ariste hasarde de lui en parler; et alors même il ne témoigne pas la plus petite émotion, tant il est déjà *philosophe*. *Le beau*, *le plus beau*, ce que les panégyristes ont le plus exalté, c'est l'incomparable morceau du *grain de blé*, qui se trouve dans la poche d'un homme jeté dans une île déserte, et la *sublime* comparaison de ce *grain de blé*, qui va couvrir toute l'île de moissons, avec le jeune Alexis, qui, dans la main d'Ariste, aurait couvert la France entière de petits *philosophes*, comme le palais du sultan des *Mille et une Nuits*, dans les Contes d'Hamilton, doit se remplir de petits *Tartares*. On assure que ce morceau a excité des transports, et je n'en doute pas. *Le beau*, c'est qu'à la vue d'un commissaire qui vient chercher Alexis chez Chrysalde, et emmener Ariste chez le magistrat, pour rendre compte de cette étrange aventure, Alexis commence par se saisir de deux pistolets chargés, et menace de faire feu sur le premier qui approchera. *Le beau* (et ceci est *le beau en système* d'éducation, *le beau*, de plus, en incident et en moyen), c'est *la boussole* d'Alexis... oui, la boussole avec laquelle on vient à bout de découvrir la rue où demeure Chrysalde, rue dont il sait le nom et non pas le chemin; et s'il n'a pas assez d'esprit pour se le faire enseigner, c'est qu'avec sa science il trouve bien plus court et bien plus simple de se guider par sa *boussole*; car il loge au midi et Chrysalde au nord, aux deux extrémités de Paris : et comme sa boussole, *posée sur une borne, de ruelle en ruelle, au premier reverbère*, lui indique le nord, et qu'il n'y a guère que deux cents rues situées au nord de Paris, la boussole d'Alexis le conduit tout droit à la rue qu'il cherche, en allant toujours au nord, précisément comme Colomb trouva la terre d'Amérique en voguant toujours au couchant. Chrysalde a-t-il tort de s'écrier?

> Quel enfant! Alexis, mon ange, mon bijou,
> Que je t'embrasse!

Jacquette aussi, la servante de Chrysalde, ne sait où elle en est, et crie au miracle; et je le pardonne à Jacquette. Peut-être les *femmes savantes* auraient-elles aussi embrassé Fabre *pour l'amour de la bous-*

sole, comme Trissotin *pour l'amour du grec.* Et moi aussi je rirai, si l'on veut, de l'ignorance personnifiée débitant ses puérilités au théâtre, et les préconisant par la bouche des journalistes du coin, *hommes de lettres de par le peuple.* Mais je suis obligé d'être sérieux sur ce qui attaque la morale dans ses bases, et la nature dans ses affections les plus chères, dans ses devoirs les plus saints. C'est là surtout ce qui appelle l'animadversion sur un ouvrage dont le dessein est profondément immoral, quoique si platement exécuté. Ce dessein n'est autre que de mettre en action et en exemple cette monstrueuse erreur, digne de nos *maîtres en philosophie* et en révolution; ce principe aussi absurde que pernicieux, *que tous les penchants de la nature sont bons.* Un enfant de douze ans ne pouvait, il est vrai, montrer cette doctrine dans toutes ses conséquences; mais Fabre s'en est servi pour les montrer toutes en germe dans la conduite de cet enfant, toutes en raisonnements dans la bouche de son instituteur. On a vu comme Ariste avait appris à son élève ce qu'il devait à ses parents; on peut juger de la culture par les fruits. Mais ce n'est pas tout : quoiqu'il sente la nécessité de rendre le fils à la mère, et qu'il paraisse embarrassé et alarmé de ce qui se passe, il ne fait pas à l'enfant fugitif la plus légère réprimande, le plus petit reproche. Il ne diffère de Chrysalde, qui paraît tout émerveillé, qu'en ce qu'il trouve *tout simple* ce que cet autre extravagant trouve admirable. Pourquoi s'étonner? dit Ariste :

> Pourquoi? *la nature est si bonne!*
> *Tout ce qu'il fait est simple, et n'a rien qui m'étonne.*

Pour ce dernier point, je le crois; il doit reconnaître son ouvrage. Mais ne nous lassons pas de relever avec indignation ce qu'on ne se lasse pas de répéter avec impudence, que *la nature est si bonne,* précisément quand elle est mauvaise. Remarquez que ce sourcilleux pédant trouve *tout simple* qu'une mère ne soit rien pour son fils, et que lui, précepteur, soit tout, parce qu'il a eu la malheureuse facilité de sanctionner, avec des mots vides de sens, toutes les fantaisies, toutes les petites *passions* de cet enfant, comme des lois de la *bonne nature*. Aussi, que fera-t-il pour déterminer Alexis à retourner chez sa mère? Lui parlera-t-il des devoirs de soumission, d'attachement, de reconnaissance? Pas un mot. Fabre s'est bien gardé de contredire à ce point une doctrine qui fait de tout devoir *une convention d'intérêt*, et de tout sentiment légitime *une habitude.* Ariste ne connaît que *ce qui compose tout l'homme, les sensations;* et tout ce qu'il imagine pour persuader Alexis, c'est de le faire souvenir que sa mère pleure son absence, et que par conséquent il doit retourner près d'elle pour la consoler, comme Ariste ferait lui-même, s'il savait que sa mère pleurât. Sans doute ce moyen de persuasion est bon en soi; mais seul il est très-mauvais, parce qu'il donne à la pitié, qui est volontaire, ce qui appartient au devoir, qui est de rigueur; et quel devoir! Il y a plus, et il se trouve, à l'examen, que l'auteur, à coup sûr sans le vouloir, a donné une leçon toute contraire à son dessein; car ici la puissance des *sensations* échoue, et Alexis, *toujours bon,* répond nettement qu'il ne s'en ira pas, si Ariste ne vient avec lui. D'ailleurs, nul repentir, nulle idée d'obéissance due à sa mère ni à son précepteur qu'il aime tant : le précepteur n'en dit pas un mot, ni l'enfant non plus; c'est *tout simple.* Enfin, sans le commissaire et la garde, Alexis serait encore avec Ariste et Chrysalde. Ce que c'est qu'une éducation *philosophique!*

A cette haute leçon sur *la nature,* c'est-à-dire contre la nature, telle qu'elle doit être dans l'homme qui n'est pas dépravé, l'auteur en voulait joindre une autre sur *la résistance à l'oppression.* C'est Ariste qui s'en charge encore, lorsqu'il dit froidement au commissaire, dans la scène des pistolets :

> Sur tout ceci, monsieur, recevez mon excuse.
> C'est un enfant.
> Fort bien! est-ce ainsi qu'il s'amuse?

répond fort à propos le commissaire. Mais la réplique est dans ce *système*

> Qui commence en un sens, et qui finit de même,

comme avait dit Ariste au premier acte.

> Si vous étiez au fait, vous verriez, comme moi
> Que *la nature* ici l'emporte sur la loi,
> *Par le vif sentiment même de la justice.*
> *Il se sent opprimé*, non pas sur un indice,
> *Mais il en a la preuve entière dans son cœur :*
> Et ce n'est pas à lui qu'appartient son erreur.

Certes, ce sont là des maximes et des vers *dans le sens de la révolution;* ce sont bien là les phrases tant rebattues à nos oreilles depuis dix ans, et à qui nous devons de si belles années. *Il se sent opprimé.* Voilà tout le nouveau code social, où chacun est juge, témoin, accusateur, exécuteur tout ensemble, d'après son cœur. Voilà *la question intentionnelle,* cet autre phénomène de démence, par lequel l'homme ne juge plus les faits que l'homme peut connaître, mais ce qui est *dans le cœur,* et dont Dieu seul peut juger. En un mot, toute la science révolutionnaire est là; et ce n'est pas ici, je le répète, qu'il faut s'enfoncer dans l'immensité de folies et d'horreurs où elle a dû conduire. Observons seulement qu'Alexis a été instruit à la soumission aux lois comme à la soumission à ses parents. Il abandonne sa mère, et veut

l'abandonner bien décidément pour courir après son précepteur; il veut tuer un officier de justice, parce qu'il croit qu'on veut mener ce précepteur en prison. C'est ainsi *qu'il se sent opprimé*, et qu'il a *le sentiment vif de la justice même au fond de son cœur!* Je dis qu'il croit, car il en a coûté à l'auteur une invraisemblance grossière pour donner sa scandaleuse leçon. On n'a nulle envie de mener personne en prison : l'auteur, qui a besoin de ce mot pour mettre en jeu les pistolets, le fait prononcer au hasard par Chrysalde; et après tout le vacarme que cela occasionne, lorsque Ariste demande enfin à être conduit chez le magistrat, le commissaire, qui apparemment n'avait pas eu jusque-là l'esprit d'énoncer en quatre mots l'ordre dont il est chargé; le commissaire, qui a pris la parole trois ou quatre fois sans savoir dire ce qu'il avait à dire, répond enfin : *L'ordre le porte ainsi.* Eh ! nigaud! que ne le disais-tu d'abord? (Ce n'est pas au commissaire que je parle.)

Reste à voir comment Alexis est *aimable, affable*, et de quel ton *le petit ange* parle à tout le monde, et surtout à sa mère. Son oncle le rencontre, l'embrasse bien vite, étant fort pressé, et lui dit : Je te quitte. *Chanson,* répond le très-leste neveu de douze ans. Cela ne sera, si l'on veut, qu'un manque d'égards et de politesse : soit; mais avec sa mère il a toute l'arrogance d'un adepte de vingt ans qui serait dans tous les secrets de la *philosophie*. Sur ce qu'Araminte lui dit, à son retour, quoique en tournant assez mal sa pensée, qu'Ariste n'a plus les mêmes droits sur les sentiments d'un élève qui ne lui appartient plus, il répond :

Cela ne se peut pas : *ce sont des ignorants*
Qui vous ont dit cela, maman; il est sensible
Que vous voulez m'apprendre une chose impossible.

ARAMINTE.

Comment! que dites-vous?

TIMANTE.

Alexis, vous manquez
De respect à maman.

ALEXIS.

Qui? moi? vous vous moquez.
Je manque de respect à maman ? Au contraire,
Je l'instruis d'une chose, et d'une chose claire;
Car maman est trompée, et le serait toujours,
Si je n'en disais rien. . . . .

Le *bijou* argumente joliment et décemment; il est sûr de son fait; il sait ce que c'est que *la liberté de penser;* il endoctrine tout le monde, et fait la leçon aux *ignorants* qui trompent sa mère. Encore s'il était instruit de quelque fait ignoré et positif, il aurait quelque excuse au moins pour le fond, quoiqu'il n'en pût avoir pour la forme. Mais point du tout : il s'agit seulement de soutenir sa thèse envers et contre tous, et il ne se doute pas seulement que, s'il est ridicule à son âge d'être tranchant avec qui que ce soit, il est intolérable de l'être à cet excès avec sa mère. Quel modèle à présenter sur la scène, et quels exemples l'adolescence et la jeunesse y vont chercher!

Je n'ai pas le courage de revenir sur le style; on a pu voir déjà ce qu'il était. Veut-on s'amuser de solécismes, de barbarismes et de contre-sens réunis comme à plaisir; ouvrez la pièce au hasard.

Ce qu'il sent, l'exprimer d'une âme franche et bonne,
C'est tout à quoi s'entend sa petite personne.
. . . .
Seraient-ce des débats? Serait-ce la nature
Qu'on aurait fait jouer...
. . . .
Sous ce large carton qui *fait le porte-feuille*
. . . .
Cela porte malheur, et le sort *se débauche.*
. . . . . . D'ailleurs, ceci *se gaze*
Par la chose elle-même...
. . . .
Vous imaginez bien, par ce préliminaire,
Que ceux qui l'ont soustrait *ont la marche ordinaire.*
. . . .
Un mauvais traitement *engage leur honneur.*
. . . .
. . . *Le prix d'un affront doit être la rancune.*
. . . .
Est-il un sentiment que pour lui *je possède ?*
. . . .
Cette discrétion dont *mon âme se pique*
Doit *s'éclipser* devant votre intérêt unique.
. . . .
Tant léger soit le mal, il n'y faut de longueur.
. . . .
Il n'est d'autres *écoles*
Pour une tendre mère, *ayant un bon esprit,*
Que le fond de son cœur, où tout se trouve écrit, etc.

Je crois qu'en effet, pour une mère qui *réunit un bon cœur et un bon esprit, il n'est d'autres écoles* que celles du trictrac. Mais quel étrange assortiment du baroque et du niais! Quelle impuissance continuelle, je ne dis pas de tourner sa pensée en vers (Fabre en est à mille lieues), mais de construire une phrase raisonnable en français! C'est au lecteur de dire comme Jacquette :

O la charmante langue! Ah! ah! c'est un prodige.

Prodige s'il en fut; mais je ne sais si la prose n'est pas encore au-dessus des vers : lisez, pour en décider, les *couleurs et les caractères des rôles.* Il sera bon quelque jour d'encadrer quelques morceaux semblables, pour donner à nos neveux une idée de ce que sont devenues et la raison humaine et la langue française à la fin du dix-huitième siècle.

Il est temps de passer à un homme d'une autre espèce.

BEAUMARCHAIS.

Caron de Beaumarchais a été un composé de singularités très-remarquables, même dans ce siècle, où

tant de choses ont été singulières. Né dans une condition privée, et n'en étant jamais sorti, il parvint à une grande fortune, sans posséder aucune place; fit de grandes entreprises de commerce sans être, à Paris, autre chose qu'un homme du monde; eut au théâtre des succès sans exemple, avec des ouvrages qui ne sont pas même des premiers du second ordre; obtint la plus éclatante célébrité, et fit longtemps retentir l'Europe de son nom par trois procès qui, avec tout autre que lui, seraient demeurés aussi obscurs qu'ils étaient ridicules; se fit une réputation durable de talent et de grand talent par l'espèce d'écrits qu'on oublie le plus vite, des mémoires et des factums; fut longtemps diffamé comme un homme atroce et noir sans avoir fait aucun mal, et réhabilité en un moment dans l'opinion publique pour avoir été *déclaré infâme* dans les tribunaux. Cette existence, sans contredit fort extraordinaire, a tenu chez lui à une réunion de qualités qui ne l'était pas moins, et surtout à ce que son caractère et son esprit se rencontrèrent (jusqu'à la révolution) dans l'accord le plus parfait avec le temps où il a vécu et les circonstances où il s'est trouvé; car c'est là ce qui fait en tout genre les grands succès, qui ne sont point pour cela de hasard, quand ils ne seraient que du moment, puisqu'ils supposent toujours dans l'homme le mérite d'avoir bien jugé les rapports des choses avec ses moyens, et d'avoir vu d'un coup d'œil juste ce qu'il pouvait faire des autres et de lui. Ce mérite a manqué souvent à des hommes d'ailleurs fort au-dessus du vulgaire. Ce n'est pas non plus, comme on peut bien l'imaginer, celui qui classe un écrivain dans l'opinion : sa place est d'ordinaire, et en fort peu de temps, à peu près celle de ses écrits, même de son vivant, dans un siècle où le goût est formé. Mais je parle de ce qu'on appelle la fortune d'un homme, et de ce qui réellement est toujours son ouvrage; et, dans Beaumarchais, l'homme m'a toujours paru supérieur à l'écrivain, et digne d'une attention particulière. Je puis m'expliquer sur tout ce qui le concerne sans être soupçonné d'aucune partialité : quoique j'aie assez vécu dans sa société pour le bien connaître, je n'ai jamais été lié d'amitié avec lui. Jamais il ne m'a fait ni bien ni mal, et je ne dois à sa mémoire, comme au public, que la vérité.

Il était fils d'un horloger, comme J. J. Rousseau; et une naissance obscure et beaucoup de renommée, c'est tout ce qu'ils ont eu de commun. Le père de Beaumarchais était distingué dans son art, assez pour en inspirer d'abord le goût à son fils, quoique celui-ci eût été assez bien élevé pour choisir à son gré d'autres études, et eût déjà montré assez d'esprit pour prétendre à d'autres succès. Ses premiers furent pourtant en horlogerie; et comme ce sont aussi les plus oubliés, je crois pouvoir rappeler qu'il perfectionna le mécanisme de la montre par une nouvelle espèce d'échappement, première preuve et premier essai de cette sagacité naturelle qui peut s'étendre à tout. L'invention était sans doute heureuse, puisqu'elle lui fut contestée par un horloger célèbre qui la réclamait. L'affaire fut portée devant ses juges naturels, les savants, puisque l'horlogerie n'est qu'une branche de la mécanique. Ils jugèrent en faveur du jeune Caron sur le vu des pièces, et peu de gens savent aujourd'hui que cet homme si fameux par ses procès, gagna le premier de tous à l'Académie des sciences [1].

Un de ses goûts les plus vifs fut de bonne heure celui de la musique, et c'est d'ordinaire une recommandation dans le monde, et un moyen d'accès dans la bonne société, parce que c'en est un d'amusement. Il jouait de plusieurs instruments, et aimait surtout la harpe, qui commençait à être à la mode. Bientôt il fut à la mode lui-même, comme un amateur très-agréable, et Mesdames de France furent curieuses de l'entendre. Elles s'occupaient alors de musique, et donnaient chez elles des concerts où assistait quelquefois le roi Louis XV, quoiqu'il aimât peu la musique. Beaumarchais, reçu chez les princesses comme pour les former à la guitare et à la harpe, quoiqu'il n'en eût jamais donné des leçons, était admis à leurs concerts, où il faisait sa partie; et si l'on songe que, n'étant point musicien de profession, il n'avait aucun autre titre pour être à la cour de Mesdames que la bienveillance dont elles l'honoraient, on comprendra sans peine que cette faveur pouvait faire naître plus d'une sorte de jalousie. Il avait pour lui des avantages naturels et acquis : c'étaient des titres pour obtenir la protection, mais aussi pour faire ombrage à ceux qui la cherchent; et l'on ne vient pas de si loin à la cour seulement avec des moyens de plaire, sans déplaire beaucoup à ceux qui n'y tiennent que leur place ou leur rang. Beaumarchais, près de Mesdames, n'était plus le fils d'un horloger : il était et voulait être un homme de société, qui se fait valoir par son esprit et par des talents aimables, par son goût délicat dans les arts d'agrément; ce qui le mettait à portée de se charger en ce genre de toutes les commissions et acquisitions que les princesses voulaient bien lui confier, et qui étaient souvent accompagnées de présents. Tant de marques de confiance et de bonté devaient nécessaire-

[1] Sa famille a conservé la pièce en litige, où est gravé le jugement qui le déclare inventeur.

ment faire des jaloux. La modestie la plus vraie ou la plus adroite n'y aurait pas échappé. Mais la modestie n'est guère une vertu de jeune homme ; ce serait la plus charmante de toutes à cet âge ; c'est la plus rare, parce qu'il faut valoir plus pour se croire moins. Beaumarchais ne se piquait point du tout d'être modeste, et il avoue quelque part[1] qu'on a pu le trouver un peu *avantageux*, aveu qui prouve qu'il l'était déjà moins. Il paraît qu'il le fut longtemps de façon à rendre sa supériorité impardonnable, si ce n'est à ceux qui pouvaient ne pas la craindre, et c'est toujours trop peu pour faire nombre. Quand je l'ai connu, la maturité et de longues épreuves avaient corrigé en lui tout ce qu'elles peuvent corriger dans l'homme, les formes extérieures, et c'est assez pour le monde. Toujours bouillant d'activité et d'ambition dans son cabinet, où étaient tous les ressorts de l'une et de l'autre, la société où il avait porté d'abord toutes les prétentions de la jeunesse et de l'esprit, n'était plus pour lui qu'un délassement nécessaire, et d'autant plus prochain, qu'il ne le cherchait plus que chez lui. Entouré d'une famille dont il méritait d'être aimé, et de quelques amis qu'il aimait comme sa famille, loin du commerce des femmes, qui est le centre de toutes les rivalités et de toutes les dissensions, il goûtait la paix et les joies domestiques presque toujours avec les mêmes gens ; et dans ce cercle où il se reposait, ce Beaumarchais, si bruyant au loin, n'était plus, dans toute la force du terme, qu'un bon homme. Je n'ai vu personne alors qui parût être mieux avec les autres et avec lui-même. Il est vrai qu'il avait pris sa place et que sa fortune était faite ; mais il ne fut jamais un moment sans combattre d'une manière ou d'une autre ; et cette égalité d'humeur, que je n'ai jamais vue se démentir un moment, était à coup sûr dans son caractère.

Dans ses commencements où nous le suivions, le crédit très-marqué dont il jouissait auprès de Mesdames, la disproportion de ce qu'il était né à ce qu'il était devenu, sa fierté naturelle qui en était augmentée, et qui repoussait toujours à propos[2] les désagréments qu'on cherchait à lui susciter ; enfin, pour tout dire, une légèreté dans le ton et dans les manières qui allait quelquefois jusqu'à l'indiscrétion, et ne dissimulait pas le mépris ; tout cela ensemble forma bientôt contre lui un foyer de haines secrètes et furieuses, qui n'allaient à rien moins qu'à le perdre entièrement, s'il n'eût pas été armé comme personne ne croyait qu'il pût l'être, car toutes ses armes étaient à lui et à lui seul. Les armes de ses ennemis furent d'abord celles qui sont à tout le monde, et qui n'en sont pas moins dangereuses pour être si faciles et si communes, les rumeurs sourdes et calomnieuses, les mensonges sans nom d'auteur, dits à l'oreille, et qui ont tant d'échos ; des imputations que leur absurdité et leur atrocité même propageaient davantage dans un monde de curieux et d'oisifs, qui semble se presser de tout croire pour encourager à tout dire. Je n'ai pas oublié combien de fois dans ce monde-là j'ai entendu répéter à bien des gens qui ne se croyaient pas du tout méchants, qu'un *M. de Beaumarchais dont on parlait beaucoup, s'était enrichi en se défaisant successivement de deux femmes qui l'avaient avantagé*. Il y a de quoi frémir, si l'on fait réflexion que c'est pourtant là ce qu'on appelle tout uniment de la médisance (c'est-à-dire ce qu'on regarde à peine comme une faute), et qu'il n'y avait pas même le plus léger prétexte à une si horrible diffamation. Il avait en effet épousé en peu d'années deux veuves qui avaient de la fortune ; ce qui est assurément très-permis à un jeune homme qui n'en a pas. Il n'eut rien de l'une, quoiqu'elle lui eût donné beaucoup, parce que la première chose qu'il oublia, fut de faire insinuer le contrat ; et cet oubli seul, incompatible avec un crime qu'il rendait inutile, suffit pour en repousser tout soupçon. Il hérita de l'autre qui était très-aimable, qu'il adorait, et qui lui laissait un fils qu'il perdit peu de temps après. Je ne sais pourquoi on n'a jamais dit qu'il eût aussi *empoisonné* ce fils, car il fallait encore ce crime pour avoir toute la succession : la calomnie ne pense pas toujours à tout. Il est évident que, quand même il n'eût pas aimé sa femme, il suffisait qu'il en eût un fils pour être intéressé à ce que la mère vécût longtemps ; et ce qui était encore plus décisif et rendait le crime plus absurde, c'est que la fortune de cette femme était en grande partie viagère, et que son mari, qu'elle aimait beaucoup, avait tout à gagner à ce qu'elle vécût. Elle l'avait mis dans une aisance qui tenait à elle seule, et tous ses dons

[1] « Quand j'aurais été un fat, s'ensuit-il que je sois un ogre ? » Cette expression familière est ici d'un choix très-heureux : un autre aurait dit *un monstre*. Il y a bien plus de finesse à renvoyer d'un seul mot aux contes de *Barbe-bleue* ceux qui accusaient l'auteur d'avoir *mangé trois femmes*, quoiqu'il n'en eût encore eu que deux, et que la troisième pleure aujourd'hui son mari.

[2] Je puis en citer un exemple dont on a beaucoup parlé. Un homme de la cour le voyant passer avec un très-bel habit dans la galerie de Versailles, s'approche de lui : *Ah ! monsieur de Beaumarchais, je vous rencontre à propos : ma montre s'est dérangée ; faites-moi le plaisir d'y donner un coup d'œil. — Volontiers, monsieur, mais je vous préviens que j'ai toujours eu la main extrêmement maladroite.* On insiste : il prend la montre et la laisse tomber. — *Ah ! monsieur, que je vous demande d'excuses ! mais je vous l'avais bien dit, et c'est vous qui l'avez voulu.* Et il s'éloigne, laissant fort déconcerté celui qui avait cru l'humilier.

étaient ceux de sa tendresse pour un mari qui la payait de retour en la rendant heureuse. Ce sont des faits publics et dont je suis sûr ; mais la haine n'y regarde pas de si près ; elle sait que les autres ni regardent pas davantage. Où en sommes-nous, bon Dieu ! si l'on ne peut pas avoir le malheur d'hériter de sa femme et de son fils sans avoir *empoisonné* au moins l'un des deux, dès qu'on a aussi le malheur d'avoir des envieux et des ennemis ? Cette imposture méprisante fut pourtant accréditée, surtout par le moyen si malheureusement facile et familier de ces répertoires de mensonges, autorisés dans quelques pays et répandus dans tous les autres, magasins de mal ouverts à tout le monde, et où le plus obscur et le plus vil calomniateur peut faire imprimer un crime pour un écu, peut-être même pour rien et pour l'amusement des lecteurs. J'ai regardé comme un devoir, dans un ouvrage consacré à la vérité et à la justice, de rejeter dans leur néant ces inventions de la méchanceté humaine, trop fréquentes et trop impunies. Je me rappelle bien de n'y avoir jamais cru ; mais quand je vis l'homme au bout de quelques années, je disais comme Voltaire, quand il lut ses Mémoires : *Ce Beaumarchais n'est point un empoisonneur, il est trop drôle.* Et j'ajoutais ce que Voltaire ne pouvait savoir comme moi : *Il est trop bon,* il est trop sensible, trop ouvert, trop bienfaisant pour faire une action méchante, quoiqu'il sache fort bien écrire des malices très-gaies, contre ceux qui lui en font de très-noires.

Il n'en fut pas moins obligé (quelle honte ! non pas pour lui) de réfuter authentiquement ces infamies dans un de ses écrits juridiques[1], dont je parlerai tout à l'heure avec autant de détail qu'ils le méritent, c'est-à-dire avec une critique qu'on n'a jamais appliquée à ces sortes d'écrits, et qui est déjà un premier éloge.

Toutes ces manœuvres d'une inimitié envenimée préparaient l'orage qui n'éclata qu'en 1770, pour la succession de Pâris du Verney, dont il se trouva créancier pour la modique somme de quinze mille francs, mais de manière que l'arrêté de compte signé entre eux compromettait sa fortune pour environ cinquante mille écus, si l'acte était anéanti. Sa liaison très-intime avec ce respectable citoyen, dont il suffit de dire, même aujourd'hui, qu'il fut le fondateur de l'École militaire, était le fruit de la recommandation des filles de Louis XV, et même du Dauphin son fils et de la Dauphine, dont il avait eu l'honneur d'être connu chez Mesdames. Le Dauphin particulièrement, qui aimait à s'instruire, n'avait pas manqué l'occasion d'entretenir un homme d'esprit ; il avait goûté Beaumarchais, *parce qu'il disait la vérité :* c'est le témoignage que lui rendit ce prince, et une raison de plus pour que Beaumarchais ait été dénigré. Toutes ces augustes protections s'étaient réunies pour l'attacher à un homme aussi considérable que l'était du Verney, à qui l'on fit promettre *de faire la fortune de ce jeune homme,* encore assez peu avancée, comme on le voit, par un mariage qui ne lui avait laissé que quelque aisance et des affaires embarrassées. Du Verney se chargea d'autant plus volontiers de ce qu'on lui demandait, qu'il était déjà redevable au jeune protégé d'un bienfait signalé, qui lui paraissait l'honneur de sa vieillesse et la récompense de sa vie. La nature de ce service, si honorable pour tous deux, explique et atteste ce que j'ai dit de Beaumarchais, qu'il savait très-judicieusement accorder ses vues et ses moyens avec les circonstances et les personnes. Du Verney avait souhaité passionnément, mais en vain pendant neuf années, que le roi daignât visiter l'École militaire ; et l'on imagine sans peine, si l'on se reporte à ce temps-là, quelle noble espèce d'intérêt et d'ambition ce vieillard, comblé d'ailleurs de tous les biens, pouvait mettre à ce que le monarque l'honorât d'une visite, et à ce que ses élèves vissent leur bienfaiteur recevoir chez eux le souverain. Beaumarchais sut plaider cette cause auprès de Mesdames, et obtint de leur bienveillance pour lui qu'elles donnassent à leur père un exemple qu'il ne pouvait guère manquer de suivre, car souvent les hommes puissants, et surtout les rois, n'ont besoin, pour faire le bien, que d'être avertis. En effet, la visite des princesses fut aussitôt suivie de celle du roi, qui vint prendre à l'École militaire une collation magnifique, et fit verser au vieux du Verney les plus douces larmes qu'il eût répandues de sa vie, et où se mêlèrent celles de toute cette jeunesse dont il était le père. C'était alors, et ce devait être un événement qu'une pareille visite ; et si la guitare et la harpe avaient pu introduire chez Mesdames tout autre que Beaumarchais, on ne peut pas dire de même que tout autre se fût servi de son ascendant pour en faire un usage si bien entendu.

Cette fortune qu'il voulait faire, et que du Verney voulait lui procurer, n'avait pu cependant s'établir : la prudence humaine, si souvent trompée dans ses calculs, le fut encore ici. Du Verney, vers la fin de sa vie, perdit à peu près son crédit sans perdre sa considération. Il ne laissa pas de faire pour son protégé, devenu son ami tout ce qu'il pouvait

[1] Il va jusqu'à citer en témoignage trois médecins célèbres qui avaient soigné sa femme, et suivi longtemps les progrès d'une maladie de poitrine parfaitement caractérisée.

encore. Il lui avança cinq cent mille francs pour acheter une charge qui ne put être obtenue; le fit entrer dans une entreprise de bois qui ne put être suivie. Beaumarchais ne retira de tant de bonne volonté qu'environ cent mille francs, d'un intérêt dans les vivres, un capital de soixante mille francs placés en viager sur du Verney lui-même, et une charge de secrétaire du roi, qu'il fut obligé de revendre pour faire face à d'autres arrangements. Mais il recueillit de cette liaison des avantages précieux, et qui depuis le conduisirent à son but, manqué cette fois. Auprès d'un maître tel que du Verney, il se reconnut le génie des affaires avant que personne l'en soupçonnât. Dépositaire de toute la confiance du vieillard, chargé du maniement de ses fonds, il apprit la science du grand commerce, et s'y attacha, comme à tout ce qu'il faisait, avec toute la vivacité d'une tête ardente, entreprenante et infatigable. On était bien loin de se douter que Beaumarchais, tel qu'il paraissait encore, homme de plaisir et de société, chansonnier tout au plus passable, et *coupletier* graveleux, auteur de deux drames fort médiocres, *Eugénie* et *les Deux Amis*, fût déjà capable des travaux les plus sérieux, des entreprises les plus compliquées, possédât supérieurement l'esprit de calcul et de négoce, fût en état de s'ouvrir le cabinet des ministres, sans autre intrigue que la persuasion, et prît enfin sur lui d'approvisionner les Américains insurgents, précisément dans le même temps où il faisait *les Noces de Figaro*.

L'historique de ses procès serait superflu : on s'en souvient jusqu'aujourd'hui, et l'on ne peut rien ajouter à l'idée qu'en donnent ses Mémoires, qui sont de nature à être relus dans tous les temps. Mais je cherche dans ces querelles l'homme qu'elles produisent au grand jour, et par occasion les hommes et les choses de ce temps-là. Trois procès occupèrent une partie de sa vie : le procès contre le légataire universel de du Verney; le procès Goezmann, qui n'en était qu'un incident, mais plus sérieux que le principal; et enfin le procès Kornmann. Il finit par les gagner tous trois, aussi complétement qu'il est possible; mais il avait commencé par perdre les deux premiers. Tous trois furent suscités par la haine, beaucoup plus que par un intérêt litigieux, et tous trois fixèrent les regards de la France et de l'Europe. Ils mettaient en spectacle celui que l'on mettait en cause; et si le fond de chaque affaire était assez léger, toutes devenaient importantes par le concours des circonstances qui s'y mêlaient. L'animosité personnelle en avait fait des combats à mort, car ils allaient à faire perdre à l'accusé l'existence morale et civile; et comme on n'avait pas encore *déshonoré l'honneur*[1], la perte de l'honneur pouvait alors entraîner celle de la vie. Les défenseurs de l'accusé l'agrandissaient en talent et en courage, au point de faire de sa cause celle de ses lecteurs; et l'opinion publique rattachait cette cause à des intérêts publics, lors des événements de 1771, qui la portèrent devant des juges que la nation ne reconnaissait pas pour les siens. Jamais peut-être la querelle d'un particulier n'avait eu de telles conséquences; et c'est ce qui donna enfin, singulièrement dans le procès Goezmann, un mouvement à tous les esprits, tel qu'on ne peut s'en faire une idée, à moins de l'avoir vu.

Il semblait que dans toute cette affaire, qui dura quatre ans, et qui certainement aura sa page dans l'histoire, tout, à partir de son origine, dût sortir de l'ordre commun. Il n'était nullement naturel que pour une somme de quinze mille francs, un jeune homme, un homme de qualité, légataire de plus d'un million, s'acharnât à un long procès dont l'ennui seul devait dégoûter quand même il eût été meilleur, dont les fatigues devaient rebuter, et dont enfin on pouvait craindre la défaveur et même le ridicule. Mais il se trouve que ce jeune homme *haïssait ce Beaumarchais comme un amant aime sa maîtresse* : c'étaient ses expressions, qui n'ont point été désavouées. Il avait *juré de perdre*, ou tout au moins de *ruiner ce Beaumarchais*, parce qu'il ne croyait pas très-difficile de faire passer pour un fripon celui qui passait déjà pour *un monstre*; et tels sont donc les effets de la calomnie! Il disait tout haut *qu'il y mangerait cent mille écus s'il le fallait* : et les passions sont-elles assez folles? Il avait pour lui tous les moyens de crédit, et Beaumarchais avait perdu les siens. Ses premiers protecteurs n'étaient plus; il avait quitté le service des princesses depuis un assez long voyage qu'il fit en Espagne, et qui est le plus bel épisode de ses Mémoires. Il fuyait les tracasseries de Versailles, et Paris le rappelait aux affaires. Bien des choses avaient changé en peu d'années, et Mesdames, en attestant son *honnêteté* et leur satisfaction de sa conduite, avaient cru devoir déclarer qu'elles ne prenaient aucun intérêt à son procès, d'abord, parce que cela était juste en soi, et qu'une si haute protection doit s'éloigner elle-même des tribunaux, et peut-être aussi parce que Beaumarchais en avait parlé mal à propos. On envenima ses paroles, sans doute; mais elles étaient alors déplacées. Il perdit donc son procès au *parlement Maupeou*, comme on l'appelait;

[1] Expression à jamais mémorable, prononcée dans une assemblée de législateurs, si souvent répétée *dans le sens de la révolution*, et qui sera rappelée jusqu'à la fin du monde dans le sens de la raison.

l'arrêté de compte fut regardé, sinon comme faux, au moins comme insignifiant; et tous les biens de Beaumarchais furent saisis pour des sommes que répétait sur la succession son adversaire triomphant. Pendant qu'il plaidait en justice réglée, le gouvernement l'avait fait mettre en prison pour une autre querelle avec un grand seigneur qui lui disputait une courtisane; et quoique Beaumarchais eût gardé dans cette rixe tout l'avantage du sang-froid sur l'extravagance, cela n'avait servi qu'à confirmer dans le public les idées déjà trop répandues sur une espèce d'audace qu'on prétendait âller jusqu'à l'insolence. Il s'était donc vu à la fois privé de sa liberté, dépouillé de ses biens, condamné comme fripon ou faussaire, décrié de toutes les manières possibles, et, un moment après, chargé d'une accusation criminelle pour *corruption de juges*, à propos de ces *fameux quinze louis*, qui faillirent (qui le croirait?) le conduire jusqu'à être flétri par le bourreau[1], ce qui ne laissait plus de ressource, et, par la plus heureuse de toutes les injustices, ne lui attirèrent qu'une flétrissure juridique qui le sauva.

C'était le temps des épreuves. Elles furent longues, et en le lisant, on juge si elles furent cruelles, mais il y parut si brillant, même avant la victoire; il rendit si beau son rôle d'opprimé sous la seule égide de l'opinion publique en un moment reconquise; que, lorsque ensuite, sous un nouveau règne et avec d'autres juges, il gagna presque en même temps ses deux causes, fut réintégré dans ses biens, et réhabilité dans les tribunaux, ce triomphe facile et prévu n'était presque plus rien; c'est dans le combat et l'oppression qu'était toute la gloire.

Il la dut à sa vigueur de caractère, et cette vigueur à un bon jugement. Il mesura juste ce que pouvait, sur le présent qu'on détestait, l'avenir qu'on attendait; et ce qui ne parut que courage et force dans sa conduite et dans ses écrits était aussi prudence et pénétration. A peine avait-on fait attention au procès des *quinze mille francs*, affaire d'argent et rien de plus : celle des *quinze louis* était tout autre chose. Un membre de la nouvelle magistrature dont la France ne voulait pas, était, dès le premier coup d'œil, gravement compromis; et, quoique d'abord accusateur auprès de sa compagnie, il la compromettait elle-même évidemment en l'exposant à juger bientôt en lui ce magistrat accusateur, en butte à des récriminations inexpugnables, qui le livraient, de moitié avec sa femme, à tous ces détails humiliants d'une vénalité sordide qu'on suppose et qu'on excuse même dans les agents subalternes de la justice, mais dont le seul soupçon ôterait à des magistrats la dignité qu'ils doivent avoir dans tout gouvernement sage. C'est ce qui arriva, ce qui devait arriver, et ce qui rentrait encore dans cet extraordinaire qui s'offre ici partout. Il ne fallait qu'avoir le sens commun pour rendre sur-le-champ *les quinze louis* comme on en avait rendu cent avec la *montre à brillants*, et tout était sur-le-champ étouffé. Il fallait avoir perdu l'esprit pour imaginer qu'un homme que l'on poursuivait criminellement ne voudrait pas ou ne pourrait pas se défendre avec la vérité, qui avait tant de témoins et d'indices. Mais la même méprise, et plus grossière cette fois, eut encore lieu : la prépondérance d'un magistrat dans son corps, le ressentiment des propos que tenait et pouvait tenir un plaideur maltraité, et surtout *la mauvaise réputation* de Beaumarchais, que cette dernière attaque devait achever sans peine; en peu de mots, c'est tout le procès Goezmann; et ce qui semble inexplicable par la raison s'explique par l'amour-propre et les passions. Les dispositions du public et les Mémoires de Beaumarchais expliquent l'événement.

Ces Mémoires sont d'un genre et d'un ton qui ne pouvaient avoir de modèle, car il n'y en avait pas d'exemple. S'il était quelquefois arrivé qu'un particulier écrivît lui-même ses défenses, ce qui était rare, à peine pouvait-on s'en apercevoir, parce qu'elles étaient toujours dans le moule uniforme des écrits judiciaires, sans quoi l'avocat, qui les remaniait toujours plus ou moins, ne les aurait pas signées. Ici rien de semblable : Beaumarchais sentit que, quoi qu'il en pût résulter, c'était avant tout pour les lecteurs qu'il devait écrire et parler; qu'il était à peu près impossible qu'il gagnât sa cause au *parlement Maupeou* contre *le conseiller Goezmann;* mais que les choses en étaient au point que rien ne serait perdu, s'il la gagnait devant le public. On reprocha d'abord à Beaumarchais de faire tant de bruit pour *quinze louis;* il n'y avait pas plus d'esprit dans ce reproche que dans la conduite de Goezmann et consorts. C'était le coup de maître que ce procès des *quinze louis*, qui, par une rétroaction infaillible recommençait celui des *quinze mille francs*. Et quelle jouissance pour le public, lorsqu'en lisant Beaumarchais, il ne vit plus, dans tous ces différents mémoires qui se succédaient rapide-

[1] Tout le monde sait que le feu prince de Conti, qui s'intéressait à sa cause, comme faisait alors Paris et la France, lui dit, la veille du jugement, que, *si le bourreau mettait la main sur lui, il serait obligé de l'abandonner*. On craignait que le *parlement*, juge de sa propre querelle, et irrité de la hardiesse des Mémoires de Beaumarchais, ne poussât la vengeance jusque-là : ses ennemis le publiaient d'avance de tous côtés. On sait aussi que sa réponse au prince fit entendre comment il saurait se dérober à l'infamie. Voyez ce qu'il en dit dans ses Mémoires pour la cassation de l'arrêt.

ment, qu'un homme qui se chargeait de le venger d'une magistrature bâtarde! et celle-ci, qui de son côté se chargeait de faire regretter la légitime, malgré tous ses torts! Qu'il eût raison, c'était l'affaire d'un quart d'heure : les faits ne parlaient pas, ils criaient. Mais cette forme si neuve, aussi saillante qu'inusitée; ces singuliers écrits, qui étaient tout à la fois une plaidoirie, une satire, un drame, une comédie, une galerie de tableaux, enfin une espèce d'arène ouverte pour la première fois, où il semblait que Beaumarchais s'amusât à mener en laisse tant de personnages, comme des animaux de combat faits pour divertir les spectateurs! Mais tous ces personnages, si richement et si diversement ridicules ou vils, qu'on les croirait choisis tout exprès pour lui, et que lui-même en effet rend grâces au ciel [1] de les lui avoir donnés pour adversaires! Mais cette continuelle variété de scènes qu'on voit bien qu'il n'a pu inventer, et qui n'en sont que plus satisfaisantes à force de vérité, de cette vérité qu'on ne peut saisir et crayonner qu'avec le tact le plus fin et l'imagination la plus gaie!... L'on peut concevoir l'allégresse universelle d'un public mécontent et malin, qui n'avait d'autres armes que celles du ridicule, et qui les voyait toutes, au delà même de ce qu'il en pouvait attendre, dans une main légère et intrépide, qui frappait sans cesse en variant toujours ses coups. De là sans doute l'admiration pour un talent inopiné que l'envie n'atteignait pas encore, dans un moment où le danger de l'innocence et la pitié pour l'infortune prédominaient sur tout autre impression; de là, en même temps, la joie de voir tomber, de ces pages si divertissantes, des flots de mépris sur ce qu'on était charmé de pouvoir avilir en attendant qu'on pût le renverser. Et qui peut douter que l'un ne fût un acheminement à l'autre, et que la plume de Beaumarchais n'y ait contribué?

S'il était le champion du public, ses juges aussi paraissaient le traiter en ennemi, non pas tous sans doute, et lui-même se loue de l'impartialité de quelques-uns, et surtout des rapporteurs; mais, dans ces occasions-là, ceux qui crient le plus haut semblent malheureusement donner le ton à tous, et il y en eut qui portèrent fort loin l'indiscrétion et la violence. Plusieurs se récusèrent sur la demande de l'accusé, tant leur animosité avait été manifeste dans les sociétés; d'autres ne voulurent pas renoncer au droit d'être juges, quand on leur reprochait d'être parties. Ceux-ci ne furent pas assez délicats; mais les autres même le furent trop tard. Dans des procès de cette nature, où l'intérêt de la compagnie est si près de celui d'un de ses membres, la réserve ne saurait être trop scrupuleuse, et chacun doit s'imposer le silence comme particulier, jusqu'au moment où il prononcera comme juge. Il eût été à désirer que cette prudence fût alors celle d'un magistrat supérieur qui avait porté à ce tribunal éphémère l'illustration héréditaire d'un nom depuis longtemps décoré dans la robe, dans les camps, dans l'Église, et devenu encore plus respectable depuis qu'il a été, comme celui de Lamoignon, consacré parmi les grandes victimes de la tyrannie, qui de nos jours ont ennobli l'échafaud, comme au temps de la Ligue les Brisson, les Larcher, les Tardif, avaient ennobli le gibet. Le président de Nicolaï, trop passionné ou pour Goezmann ou contre son adversaire, oublia ce qu'il se devait à lui-même, au point de faire une insulte gratuite et inouïe à Beaumarchais au milieu de la grand'salle du palais, dont il voulut le faire chasser par les gardes, sous prétexte qu'*il n'était là que pour le braver*. Ce trait d'emportement serait à peine croyable, s'il n'avait pas eu tant de témoins; mais il fallait que tout fût singularité et scandale dans ce mémorable procès, où il semblait que d'un côté l'on eût pris à tâche d'avoir tort en tout, pour que de l'autre on tirât parti de tout. C'est un des instants où Beaumarchais montra le plus de cette fermeté qui tient à la présence d'esprit, puisqu'au défaut de toutes deux on n'aurait que de la faiblesse ou de la colère. Outragé ainsi publiquement par un premier président qui marche à la tête de sa compagnie, assailli tout à coup et poussé par des fusiliers, un particulier ordinaire serait ou déconcerté ou furieux. Beaumarchais ne fut ni l'un ni l'autre : maître de son indignation, et fort de celle du public qui éclatait autour de lui, il le prit à témoin de la violence qu'on lui faisait, de ce manque de respect pour un lieu sacré ouvert à tous les citoyens, et pour le roi lui-même, dont les magistrats y tenaient la place; il protesta qu'il ne sortirait point, mais qu'il allait de ce pas demander justice de cette insulte faite sans aucun motif à un citoyen qui attendait là son jugement; et en effet, il monta sur-le-champ au parquet, et porta sa plainte aux gens du roi, obligés de la recevoir. Il faut voir dans son quatrième Mémoire tous ces faits tracés avec autant de vivacité que de circonspection; et si l'une était de l'homme qui a senti l'offense, l'autre était de l'écrivain qui se souvient quel est l'offenseur. C'est là peut-être qu'il a le mieux soutenu l'éloquence noble qui chez lui est rarement sans disconvenance

[1] C'est un des morceaux dont la tournure est la plus piquante et la plus nouvelle Il n'a d'autre défaut que d'être un peu trop prolongé; un peu resserré, il serait parfait : mais, tel qu'il est, quelle verve d'imagination et de style!

de détail, comme lui étant moins naturelle que la verve du genre polémique. Ici toutes les nuances sont observées : il a d'abord toute la hauteur permise à l'offensé qui peut vouloir satisfaction; mais il en a ensuite une autre plus rare à la fois et plus adroite. Il se saisit du droit de *pardonner;* il *pardonne* par égard pour le nom, pour le rang, pour la compagnie entière qu'il *craint d'affliger;* et ce terme de *pardon*, qui est bien le mot propre, le met évidemment fort au-dessus de l'offenseur, sans qu'il soit possible de s'en plaindre. C'est peut-être aussi la première fois qu'un accusé a pu imprimer à la face de l'Europe qu'il *pardonnait* à son juge. Mais si celui-ci (qui d'ailleurs s'était récusé) fut capable de *pardonner* à son tour et du fond du cœur, cela était encore bien plus beau, puisqu'il était puissant et qu'il avait tort. La vertu est sans contredit bien au-dessus et de l'adresse et du talent.

Ces deux choses, dont l'une fait même ici partie de l'autre, ne se séparent jamais chez lui. Il était obligé de dissimuler d'autant plus devant le *parlement* l'intention de ses écrits, que l'on se plaisait davantage à la faire ressortir, les uns pour lui en faire un crime devant ses juges, les autres un mérite devant la nation; mais ceux-ci étaient le grand nombre. Beaumarchais sentait que ses juges étaient d'autant plus blessés de ses Mémoires, que le public en paraissait plus charmé; et que les applaudissements d'un côté étaient une réprobation de l'autre. Il ne déguise même pas (tant la chose était sensible) qu'on lui prête le dessein de *dépriser pied à pied toute la magistrature* de ce temps; et en faisant tout ce qu'il faut pour atteindre ce but, il fait tous ses efforts pour que sa marche ne puisse être du moins légalement inculpée, et qu'on ne puisse le prendre dans ses paroles. Il prodigue sans cesse toutes les formes de respect, et il le devait, en portant les plus cruelles atteintes. Il est à genoux en donnant des soufflets, et il lui fallait, pour trouver des légistes qui signassent ses Mémoires, tantôt des ordres précis du premier président, ou même du garde des sceaux, quand l'affaire fut au conseil, tantôt des avocats assez obscurs pour se couvrir sans danger de la précieuse indépendance de leur ordre, l'une des choses les plus sages, et qui aient fait le plus d'honneur à ces institutions de la liberté monarchique, qui ne peuvent être que celles du temps et de l'expérience. On voit qu'il rédige jusqu'aux consultations, où les gens de loi ne mettaient guère que leur signature, et qui ne sont encore que d'excellents résumés de sa cause, d'autant plus difficiles à renouveler et à varier, qu'ils viennent après ceux qui font partie de ses plaidoiries, et qui ne sont pas ce qui a dû lui coûter le moins, ni ce qui a le moins de prix dans un genre où, parmi nous, comme chez les anciens, la répétition est, à un certain point, nécessaire, et souvent même indispensable. Si rien n'est plus aisé que de revenir sur les mêmes moyens sans variété et sans progression, et de redire, au risque d'ennuyer, c'est une difficulté vaincue, que de se reproduire par les formes, toujours différent et toujours plus fort, sans sortir d'un même fond de preuves; c'est le talent de l'orateur du barreau et celui de Beaumarchais. J'ai eu plus d'une fois un mouvement de crainte, lorsqu'en le relisant tout à l'heure, je le voyais annoncer un résumé, et j'étais même sur le point de passer outre, tant il me paraissait difficile de rajeunir ce qui semblait épuisé; je craignais de trouver superflu pour un lecteur attentif ce qu'il recommençait pour des juges si aisément distraits. Mais en jetant les yeux sur les premières lignes, j'étais arrêté tout de suite par une précision frappante de résultats nombreux, rapides et lumineux, par des tournures toutes neuves, et un surcroît de forces probantes, circonscrites dans des cadres qui semblaient plus soignés que tout le reste. Cette fécondité flexible et inépuisable est un des caractères du vrai talent, qui tire parti de tout, même de cette nécessité de répéter, qui sera, si l'on veut, une excuse pour le babil des avocats vulgaires, mais qui certainement est la gloire de l'orateur.

Le choix des transitions y est aussi pour beaucoup aux yeux des connaisseurs; et ici la plupart sont heureuses, et amenées par des mouvements inattendus. Il s'en sert habilement pour sortir des digressions fréquentes chez lui, mais très-propres à distraire et reposer le lecteur de l'aridité des points de droit, des calculs arithmétiques, et des pièces de dossier. Cette partie même est souvent égayée chez lui, mais toujours claire, ce qui est capital, et cependant peu commun. Mais ce qui frappe partout, et ce que je n'ai trouvé nulle part, c'est la succession alternative, et quelquefois même le mélange sans disparate de l'indignation et de la gaieté qu'il communique au lecteur tour à tour ou en même temps, comme il lui plaît. Il vous met en colère et vous fait rire, ce qui est plus rare et plus difficile dans l'art que dans la nature. Cet effet mixte et singulier, dont je ne prétends point faire un précepte, encore moins un reproche pour les autres écrivains du barreau, rentre encore dans l'essence de son procès et dans le caractère de l'homme; et c'est l'un et l'autre que j'observe, parce que l'un et l'autre en valent la peine.

Dans le procès, les accusations et les consé-

quences étaient toutes graves, les réalités toutes odieuses et basses, les personnes et les plumes toutes ridicules. Cet amalgame est bizarre. Que Beaumarchais n'eût été que vif et sensible, il ne serait pas sorti de la colère, tant l'édifice des mensonges était noir, et le péril imminent; qu'il n'eût été qu'insouciant et gai, il n'eût pas cessé de plaisanter, tant ses adversaires étaient ineptes. Mais avec une imagination fougueuse il avait une âme forte, et un grand fond de logique avec un grand fond de gaieté. Il se trouvait ainsi de tous côtés en mesure avec sa situation et ses ennemis. Enfin cette situation même d'un particulier aux prises avec un tribunal juge et partie, qui ne lui laissait d'autre défenseur que lui-même, achève d'expliquer cette étonnante disparité entre ses écrits judiciaires et les autres du même genre; elle défend en même temps de prendre cette disparité pour l'exacte proportion de son talent à celui des bons avocats, et d'en faire pour eux, à beaucoup près, une règle à suivre en tout; conséquences que je ne prétends point du tout déduire des éloges que je lui crois dus, et que je désapprouve même dans ceux qui les ont adoptées avec trop peu de réflexion.

Un autre exemple, quoique dans un genre tout différent, celui de M. de Lally-Tolendal, m'autorise à ne point donner pour un modèle général de l'éloquence judiciaire ce qui n'est et ne pouvait être qu'un cas d'exception dans les personnes et les circonstances. Je réunis ces deux exemples pour en tirer la même induction, et d'autant plus, qu'à mon avis les Mémoires de M. de Lally (dont je parlerai dans la suite) ont dans le genre sérieux et pathétique la même supériorité que ceux de Beaumarchais dans le genre léger et plaisant, et dans la plaidoirie satirique. N'oublions jamais que l'un comme l'autre écrivait lui-même pour lui; qu'il était seul juge de ce qu'il pouvait se permettre, par rapport à ses ressentiments, à ses intérêts, à ses dangers, à ses vues, à ses espérances, à ses craintes; qu'il écrivait comme il sentait, s'exprimait comme il était affecté : et quel avocat est dans ce cas-là? Est-ce donc la même chose, dans une position si pénible, si menaçante, si révoltante, d'être l'accusé ou le défenseur? Beaumarchais était ici l'un et l'autre, et dans les deux rôles il était toujours lui. Un avocat le peut-il? Est-il même dans la nature de se mettre jusqu'à ce point à la place d'autrui? Sent-on pour un autre comme pour soi? Ose-t-on pour son client ce qu'on oserait pour soi-même? Enfin Beaumarchais, écrivant pour un autre dans la même cause, eût-il écrit ainsi? Je n'en crois rien du tout. Le meilleur avocat, plaidant pour Beaumarchais, eût-il plaidé comme lui? Je ne le crois pas davantage; et s'il l'eût fait, il aurait eu tort; mais cela est impossible. Un avocat est-il en guerre personnelle avec la partie adverse, comme Beaumarchais avec les siennes [1]? Cela ne tombe pas sous le sens : on sait que toute la colère des avocats ne va guère au delà de l'audience. Ils font leur métier comme ils peuvent. Beaumarchais défendait son honneur, sa fortune, et peut-être sa vie, contre des ennemis personnels qui le détestaient selon leur portée, comme il les haïssait selon la sienne. M. de Lally voulait relever de l'échafaud la tête sanglante de son père, et la recouvrir d'une couronne d'innocence : ce fut le travail de sa vie pendant vingt ans; est-ce là un travail d'avocat? Donc, si M. de Lally a porté la grande éloquence, le grand pathétique, beaucoup plus loin qu'aucun orateur du barreau; si Beaumarchais a excellé dans la comédie du palais, comme M. de Lally dans la tragédie, c'est que tous deux étaient les personnages originaux du drame, et non pas des acteurs jouant un rôle. Sans doute le talent est ici supposé avant tout (*positis ponendis*); mais ce degré rare de talent tient à une situation propre et personnelle, et ne peut ni se retrouver ni se redemander dans tout autre.

En conclurez-vous qu'il faudrait que chacun plaidât sa cause, et que nous aurions alors de plus grands orateurs et en plus grand nombre? Cette idée ne vaut pas même la peine qu'on la réfute, quoiqu'elle ait été mise en avant comme tant d'autres extravagances. Vous auriez alors encore un bien autre parlage (pour l'ennui s'entend, et laissant tout le reste hors de comparaison) que celui qui se perpétue depuis deux ans dans ces législatures composées, pour les trois quarts, de gens incapables de mettre ensemble trois idées conséquentes, ou d'arranger trois phrases en français; et là du moins se tait qui veut. Imaginez ce que ce pourrait être, si tous étaient obligés de parler, comme ils le seraient dans les tribunaux. Sur cent plaideurs, cinquante sont à peine en état de faire entendre leur cause à leur avocat : jugez comme ils la plaideraient; et quand il n'y aurait que l'obligation indispensable d'être instruit dans la jurisprudence, cela suffirait pour que l'usage commun fût le bon, sauf quelques exceptions qu'il n'appartient qu'aux insensés d'ériger en lois, quand elles-mêmes prouvent le besoin de la loi.

[1] Il avait bien le sentiment de cette vérité, et a su fort à propos s'en faire une excuse de l'*amertume* que l'on reprochait à ses Mémoires; car il y a des gens qui n'aiment pas que la vérité ait toute sa force, et le mensonge toute sa confusion. « Considérez, répond-il, que je suis *seul* chargé du « pénible emploi de me défendre moi-même. Il lui est bien « aisé de se modérer, à cet orateur paisible qui ne forgeant « qu'à froid, et compassant ses périodes, exhale un courroux « qui n'est pas le sien, etc. »

On a tiré une autre conséquence des Mémoires de Beaumarchais, et du grand effet qu'ils produisirent à la lecture. On a dit qu'un homme de lettres, porté par occasion dans la lice des tribunaux, éclipserait facilement tous les orateurs du barreau. Nullement : gardons-nous de toutes ces généralités, toujours vaines et trompeuses. Cela pourrait être vrai de tel ou tel homme de lettres qui serait aussi un écrivain supérieur; mais cela ne conclut rien pour les autres. Combien de gens de lettres qui ne sont point du tout écrivains! Il y en a presque autant que d'auteurs, qui ne sont point du tout gens de lettres. Les érudits de l'Académie des inscriptions étaient-ils tous en état de bien écrire? On sait combien il s'en fallait. Marin et d'Arnaud étaient des littérateurs, des auteurs de profession : leurs Mémoires contre Beaumarchais étaient-ils bons? Celui du premier pouvait être du moindre des avocats connus; celui de l'autre ne fut marqué que par l'excès du ridicule. Un homme lettré n'est autre chose qu'un homme instruit, et tout bon avocat doit l'être; mais l'instruction ne suppose le talent ni dans l'un ni dans l'autre : dans tous les deux le talent est un don de la nature, cultivé par le travail, mais que la profession ne donne point. De plus, le talent varie dans son espèce comme dans son objet, et un grand poëte peut fort bien n'être pas un bon orateur. Voltaire ne l'a jamais été en aucun genre, quoiqu'il en ait essayé plusieurs. Ce qu'il a écrit sur les Calas est un narré intéressant; il savait raconter : il y a du sentiment et du goût; il savait écrire : mais devant un tribunal sa plaidoirie eût été très-insuffisante et très-imparfaite. C'est qu'il était peu versé dans les lois, et trop étranger à la discussion judiciaire, qui a et doit avoir ses moyens, parce qu'elle a son but. Il existe une *requête* de M*** (Mercier), qui serait son meilleur ouvrage, s'il l'avait fait, où il plaide devant le roi Louis XV contre les comédiens et les gentilshommes de la chambre. On trouve dans ce morceau une érudition bien appliquée et bien entendue, une diction pure, une discussion nette, une bonne logique, un ton de sagesse et de modération; tout va au fait sans écart et sans verbiage; les vérités y ont de la force sans emphase; en un mot, il y a là ce qu'il n'eut jamais nulle part. Aussi n'en aurait-il pas écrit une page. C'était l'ouvrage d'un avocat fort estimable, mais qui pourtant était loin d'être au premier rang[1]. C'est que naturellement on est fort sur son terrain, et que le barreau n'est pas celui des gens de lettres. Je crois bien que Rousseau, d'Alembert, Marmontel, eussent été de force contre les plus célèbres avocats; mais ces hommes-là n'étaient-ils que des gens de lettres?

[1] M. Henrion.

Une des armes de Beaumarchais, et qui lui a servi à tout, c'est sa dialectique. Il n'y en a pas de plus pressante, de plus ingénieuse, de plus diversifiée. Aucune induction ne lui échappe; pas une qu'il ne saisisse avec justesse et qu'il ne pousse aux dernières conséquences; pas une qu'il ne sache retourner sous plus d'une forme, et qu'il ne fasse ressortir et reparaître à propos, toujours avec un nouvel avantage. C'est la logique oratoire, celle de Démosthènes; mais Beaumarchais a-t-il autant de mesure et de goût? Oh! non, il s'en faut; et après avoir parlé de ce qui est bon à imiter chez lui, je ne tairai pas ce qu'il faut éviter.

Ses inégalités fréquentes, et quelquefois même choquantes, ont fait dire à ses ennemis (car que ne dit-on pas?) que ses Mémoires n'étaient pas de lui. Quelle absurdité! Ils ne pouvaient pas être d'un autre[1]. Il est possible que, s'amusant avec ses amis, à table et en société, des trois ou quatre personnages devenus, grâces à lui, l'objet de la risée publique, il ait profité de quelques traits recueillis en conversation. Qui n'en fait pas autant? Mirabeau[2] n'y manquait pas, et ne montait guère à la tribune qu'après s'être approvisionné de ce qu'il avait entendu autour de lui, et d'autant mieux qu'assurément ce n'est pas l'esprit qui manquait dans cette première assemblée. Mais qui ne sait pas aussi qu'il faut un grand fonds d'esprit pour s'enrichir ainsi de celui des autres? Il faut choisir, placer et s'approprier : et d'ailleurs ces traits particuliers sont toujours peu de chose par eux-mêmes; le cadre fait tout. Et qui aurait pu fournir un seul mot des interrogatoires de madame Goezmann, dont Beaumarchais a fait d'excellentes scènes de comédie? suffisait-il qu'elle n'eût dit que des inepties? C'était bien quelque chose; mais, sans le dialogue et le commentaire, où était le comique? les sots ne sont pas rares, et ils ennuient : les mettre en scène de manière à faire rire de si bon cœur et si longtemps, les rendre amusants au point de nous rendre heureux de leur sottise, n'est sûrement pas un talent com-

[1] On voulait qu'ils fussent d'un jeune avocat nommé Falconnet : je l'ai connu; il n'était ni sans esprit ni sans talent; mais il écrivit dans le même temps, et ses Mémoires prouvent qu'il n'a fait ni pu faire ceux de Beaumarchais.

[2] Ce mot fameux par où il débuta un jour, « Et moi « aussi, je sais qu'il n'y a qu'un pas du Capitole à la roche « Tarpéienne, etc. » venait d'être dit à côté de lui, quoiqu'en d'autres termes beaucoup moins heureux; mais l'idée y était, et c'était peu de chose. Comment ne sent-on pas que c'est Mirabeau qui rendit ce trait si oratoire, en osant se l'appliquer et en faire un exorde? C'était dans l'affaire *du 6 octobre*.

mun; c'est celui de la bonne satire et de la bonne comédie.

Mais ici ce talent est-il pur? Non : ces Mémoires, qui offrent tous les tons de l'éloquence, tous les genres de mérite, offrent aussi toutes sortes de fautes; ce qui n'empêche pas que le talent, s'il n'est pas parfait, ne soit supérieur [1], parce que les beautés prédominent de beaucoup; et c'est là ce qui d'abord est décisif dans la balance de la critique. Ensuite les fautes mêmes ont ici toutes les excuses possibles, et nuisent fort peu à l'effet de l'ensemble. 1° Ces disparates, qu'amène de temps à autre le mélange du noble et du familier, du sérieux et du bouffon, blessent beaucoup moins que partout ailleurs, parce que ce mélange est ici dans le sujet et dans les personnages : non qu'elles ne soient réellement des fautes, puisque l'auteur sait le plus souvent les éviter par la distribution des objets et l'art des transitions; mais quand il lui arrive de risquer la saillie, le grotesque ou le trivial au milieu même du style soutenu ou les figures du style noble dans un morceau familier, on le lui passe plus aisément, comme à un accusé qu'on entendrait plaider sa cause lui-même à l'audience, dans un procès tout à la fois ridicule et odieux. Il est en effet, comme à l'audience, toujours en scène, en situation; et cette vivacité, qui produit une sorte d'illusion dramatique, est une des perfections caractéristiques des Mémoires de Beaumarchais. 2° Les incorrections trouvent une excuse toute naturelle dans la précipitation nécessitée de ces sortes de compositions, soumises aux époques et aux conjonctures légales. C'est là que souvent le temps commande à l'auteur et à l'imprimeur, et que la nuit est occupée comme le jour; et Beaumarchais était *seul*, non pas *contre trois*, mais contre cinq, et cinq qui ne s'oubliaient pas et n'oubliaient rien. 3° La rapidité de sa marche entraîne le lecteur avec lui; c'est un flambeau qui étincelle en courant, et qui brûle les yeux; c'est une arme à feu qui tire quatre ou cinq coups à la minute; et s'aperçoit-on toujours quand le flambeau pâlit un instant, ou quand un coup ne porte pas?

Il n'en est pas moins vrai que, s'il eût fait toutes les études, et joui de tout le loisir d'un homme de lettres, c'eût été pour lui un devoir de faire disparaître les taches de son style, les apostrophes et les exclamations trop multipliées, les figures déplacées, les expressions ou impropres, ou recherchées, ou bizarres; les constructions ou embarrassées, ou irrégulières, les phrases trop allongées, etc. etc. Mais l'eût-il fait, même avec du temps? Je n'en crois rien. Ses pièces de théâtre, travaillées tout à loisir, prouvent que naturellement son goût n'était ni sûr ni cultivé : les fautes y sont beaucoup plus marquées que dans ses Mémoires, et l'on voit que ses défauts font partie de sa manière. Cette manière même n'est à lui que parce qu'elle est évidemment de son esprit et de son humeur, sans quoi l'on pourrait la mettre en partie sur le compte de l'imitation. Il y a dans son style du Montaigne, du Rabelais, du Swift : il a du premier l'expression forte avec la tournure naïve; du second, la saillie bouffonne, mais imprévue et originale; du dernier, l'invention des formes satiriques et détournées, qui font attendre longtemps le coup pour frapper plus fort. Mais tout cela se fond en lui de manière à ne laisser voir que lui, parce qu'en lui-même il a de tout cela comme eux. Aussi retrouvé-je ici cet accord du talent avec les circonstances, et de l'homme avec les choses, qui est, comme je l'ai observé par avance, le principe des grands succès. Il eût été impossible à Beaumarchais de composer un ouvrage d'un genre sérieux et d'un style soutenu, soit en éloquence, soit en philosophie, soit en littérature, soit en poésie, soit en histoire; et pourtant il avait infiniment d'esprit, et de plusieurs sortes d'esprit; mais la plus grande partie allait à d'autres objets : il était loin de n'être qu'auteur et homme de lettres; il était homme d'affaires et grand commerçant; ce qui est incompatible avec les études qu'exige la perfection de l'art d'écrire. Son bonheur voulut qu'il ne fût écrivain que dans une guerre de chicane et de plume, parfaitement analogue aux trois qualités éminentes de son esprit, la sagacité, la gaieté, la flexibilité. Quand il s'essaya au théâtre, il suivit d'abord ses prétentions plus que ses goûts : fait pour réussir dans l'*imbroglio* comique, il avait tenté le genre sérieux [1]; il y était resté dans la médiocrité la plus vulgaire; et quand il voulut y revenir, sur la fin de sa vie, il fut bien au-dessous du médiocre [2], et, ce qu'il n'avait jamais été, ennuyeux.

Cette gloire du barreau, qui vint le chercher sans qu'il y pensât, et la fortune inouïe de son *Figaro*, lui coûtèrent tout ce qu'elles pouvaient valoir, et l'on pourrait dire au delà, s'il eût été en lui de

[1] Voltaire fut enchanté de la lecture de ces Mémoires, au point d'être un moment alarmé de la célébrité qu'ils donnaient à l'auteur. Il ne dissimula pas ce petit mouvement, qui ne pouvait être ni sérieux ni réfléchi; il le tourna en plaisanterie, et, dans une lettre à un de ses amis, ou il se répandait en éloges sur ces Mémoires et sur tout ce qu'ils supposaient d'esprit, il ajoutait : « *Je crois pourtant qu'il* « *en faut encore davantage pour faire Zaïre et Mérope.* » Zaïre et Mérope à propos de quelques factums! C'est un badinage, je le sais; mais il prouve combien Voltaire était sérieusement frappé et du mérite de ces Mémoires, et du bruit qu'ils faisaient.

[1] Dans *Eugénie* et *les Deux Amis*.

[2] Dans *la Mère coupable*.

sentir le chagrin plus longtemps que le mal; mais son heureux caractère et la vigueur de son tempérament le rendirent capable de résister à tout, même à la révolution; et, cette dernière époque exceptée, il eut toujours de grands dédommagements. Lorsqu'il eut été *blâmé* par ce même *parlement*, qui en même temps se contentait de chasser son adversaire, reconnu faussaire et calomniateur, ce moment fut celui de sa vie qui eut le plus d'éclat, et qui fut le moins obscurci. Le feu prince de Conti, son protecteur déclaré, vint le prendre chez lui, et l'amena dans son palais, le présentant à toute sa cour comme une victime de l'iniquité. Cela est vrai; mais tant d'honneurs étaient-ils tout entiers pour l'innocence? Ne faisons les hommes ni meilleurs ni pires qu'ils ne sont, malgré la *philosophie* du siècle, qui n'a pas fait autre chose. Le prince de Conti fit une belle action en appuyant de toute l'autorité de son rang l'opinion publique qui s'élevait contre la puissance injuste; et Paris, qui, dans le bien comme dans le mal, n'a jamais besoin que de guides, suivit en foule le prince de Conti, et courut se faire écrire chez Beaumarchais[1]. Mais ce prince était à la tête du parti de l'ancien, ou pour mieux dire du véritable parlement; en menant Beaumarchais en triomphe, il célébrait cette magistrature[2] proscrite, qui se relevait d'autant plus dans son exil, que l'autre était plus rabaissée dans son pouvoir. Et quel étrange abaissement pour une cour de justice, que de voir un homme, auparavant haï et décrié, tout à coup honoré et exalté publiquement, parce qu'elle l'a flétri! Je ne sais si l'on trouverait dans l'histoire moderne un autre événement de cette nature; et certes, il était heureux pour Beaumarchais que cet événement fût entré dans sa destinée, et provînt de son talent.

Cependant, sous les rapports de la morale, je serais bien loin de donner ses Mémoires en exemple, si ce n'est comme celui d'un genre de licence qu'il faut toujours éviter, quoiqu'elle ait eu ici une excuse dans un concours de circonstances qui ne peuvent guère se reproduire toutes ensemble, et qui, en faisant cette fois pardonner à l'homme, n'empêchent pas que la chose ne soit mauvaise en soi. J'avoue que ses adversaires, l'attaquant avec la calomnie qui assassine, avaient fort mauvaise grâce à lui reprocher de se défendre avec le fouet déchirant de la satire : chaque coup faisait sortir le sang, et on riait de les voir écorchés, parce qu'ils avaient le poignard à la main. Mais, en général, il est contraire à la décence publique, aux lois sociales et à l'honnêteté personnelle, qu'on se permette, et devant les tribunaux, d'encadrer la vie entière d'un citoyen dans un tableau dont tous les traits, étrangers à la cause, sont autant de flétrissures mortelles, et qui présente toutes les bassesses sous les couleurs des ridicules. C'étaient des représailles, j'en conviens; mais il en est qu'un homme délicat ne se permet pas, et qu'avec des principes sévères on ne croit pas permises[1]. Les Grecs et les Romains ne sont point ici une autorité pour nous : la différence de gouvernement (la religion même mise à part) explique comment la liberté illimitée de leurs plaidoiries (comme je l'ai dit ailleurs) serait chez nous une licence criminelle. Quand chacun peut être le censeur de tous, le remède est près du mal : chacun est en garde pour soi, et peut craindre pour lui ce qu'il risque contre un autre. Parmi nous, l'honneur est sous la sauvegarde des lois, comme la vie, puisque personne n'a droit de se faire justice. Dès lors la diffamation, de quelque espèce qu'elle soit, est un délit. Si j'avais été juge, j'aurais donné toute raison à Beaumarchais, comme innocent, et action contre ses parties, comme calomnié; mais j'aurais supprimé ses Mémoires, comme un scandale, avec injonction d'être plus circonspect.

Remarquons, en passant, qu'on ne faillit jamais impunément, et qu'on est toujours puni par le mal même qu'on a fait. Des victoires de Beaumarchais, quoique aussi justes que signalées, il resta contre lui une impression ineffaçable, l'idée d'un homme très-dangereux, qui, dans ses ressentiments et ses inimitiés, ne connaissait aucune borne; et l'on ne

[1] Attendez que l'histoire compare ces temps qu'on a nommés d'*esclavage* avec ceux qu'on appelle encore de *liberté*; et, en attendant, cherchez dans tout le cours de la révolution un seul jour où l'opinion ait été une puissance devant la tyrannie.

[2] Ce prince, qui avait signalé sa jeunesse à la tête des armées, mécontent du ministère et de la cour, fut toujours mêlé dans les querelles du parlement, et on lui a reproché de parler en républicain sur les fleurs de lis, quoiqu'il fût despotique dans ses domaines. J'avais quelquefois l'honneur de le voir au Temple, chez madame de B***, où il venait d'ordinaire prendre du thé. Un jour que j'y étais en tiers, le prince, un peu échauffé sur les objets qui partageaient alors les esprits, me dit : *J'aurais, je crois, fondé une république.* Je lui répondis avec la même vivacité : *Vous, monseigneur! Votre Altesse n'aurait jamais fondé qu'une monarchie.* Il fut un moment surpris et embarrassé; mais il ne se fâcha pas, et revint sur son *républicanisme*.

[1] Je suis d'autant plus obligé de blâmer cette faute, qu'avant de connaître ces principes, je l'ai commise moi-même quelquefois dans des *représailles* semblables, où j'enveloppais l'homme et l'écrivain. Je suis obligé aussi d'avertir que c'était avant la révolution, dans des querelles littéraires; et j'avais tort. Mais il serait trop absurde d'appliquer ces mêmes lois quand on combat contre ceux qui se sont déclarés en guerre ouverte *contre Dieu et les hommes*. Alors la morale même, et encore plus la charité, qui n'est que l'amour de Dieu et du prochain, défend tout ménagement avec leurs ennemis, ordonne d'être inexorable, d'oser tout dire contre ceux qui osent tout faire; et c'est là que j'avais raison.

peût se faire craindre à ce point sans être haï. Aussi eut-il toujours autant d'ennemis de sa personne que de partisans de ses talents. Ce n'est pas que j'approuve ceux qui disaient avec une espèce d'admiration très-maligne : *Si Beaumarchais me demandait la moitié de ma fortune en me menaçant d'un mémoire, je la lui abandonnerais sur-le-champ*. Aucun d'eux ne l'eût fait; et cela prouve seulement combien il y a de manières de rendre odieux celui qui fait redouter en lui l'abus de la force : car, d'ailleurs, on oubliait ou l'on feignait d'oublier qu'ici sa première force, celle qui finit par lui assurer gain de cause, c'est que sa cause était excellente en droit et en fait; sans cela, il aurait triomphé comme écrivain, et succombé comme accusé. Mais s'il se fût renfermé dans les limites d'une légitime défense, il n'y aurait pas eu, il est vrai, de bonnets *à la quesaco;* il n'aurait pas eu tout à fait autant de vogue pour le moment, comme le satirique le plus divertissant pour le public, et le plus formidable pour ses ennemis; mais il n'en eût pas moins fini par gagner son procès, n'en eût pas été moins regardé comme le plus gai des plaideurs et le plus ferme des accusés, en se bornant même à ce qu'il y a dans ses Mémoires de très-innocemment gai (et c'est la plus grande partie); il aurait eu de plus l'estime des honnêtes gens, et une considération personnelle, moins précaire et moins troublée que celle des talents, et sujette à moins de vicissitudes et de retours. Il eût encore gagné d'un autre côté, même en réputation d'esprit; car on n'aurait pas pu faire à son détriment une observation avouée, qui ne détruit point le mérite du talent polémique, mais qui le restreint : qu'en ce genre il est d'autant plus facile de réussir beaucoup, qu'on se permet davantage et qu'on se refuse moins; et c'est ce que les connaisseurs ont toujours dit, et ce que la postérité n'oublie pas.

Après avoir été pleinement vengé sous un nouveau règne, il se montra sous un aspect tout nouveau par une entreprise qui devait faire moins de bruit, mais qui n'avait pas moins de danger, puisqu'elle pouvait compromettre sa fortune et son existence entière. Il avait l'oreille du principal ministre [1], qu'une grande célébrité l'avait mis à portée d'approcher, et dont il s'empara malgré les préventions et les défiances que ce ministre, quoique homme d'esprit lui-même, avait contre tout homme d'esprit, et particulièrement contre Beaumarchais. Mais tous deux étaient fort gais, et ce fut ce qui les rapprocha, quoique ici la gaieté de l'homme en place fût une sorte de frivolité qui s'étendait à tout, et que celle du particulier n'ôtât rien au sérieux des affaires. Parvenu à s'y faire employer et à satisfaire celui qui l'en chargeait, il ne craignit pas de lui proposer ce qui devait le plus l'effrayer, l'approvisionnement des États-Unis d'Amérique. Il eut longtemps à lutter contre la circonspection naturellement timide d'un vieillard indolent, d'un ministre qui ne voulait rien hasarder, surtout sa place, et contre les obstacles de la politique anglaise, d'autant plus menaçante, que leur marine était plus redoutable, et la nôtre plus faible. Beaumarchais lui-même risquait beaucoup, et fort au delà de ses moyens pécuniaires, qui étaient encore peu de chose. Mais il vint à bout de disposer de ceux d'autrui, forma une compagnie d'intéressés, équipa nombre de vaisseaux, et engagea le ministre, qui ne voulait pas agir contre l'Angleterre, à permettre du moins qu'il s'exposât, le plus discrètement qu'il se pourrait, à se ruiner lui et ses associés pour servir les Américains. Il avait calculé que l'arrivée et la cargaison d'un seul navire couvrirait la perte de deux, tant le besoin élevait les profits; mais ce calcul même prouvait la nécessité d'oser en grand, et d'expédier beaucoup de bâtiments pour en sauver une partie. Il fallait des fonds très-considérables, et il les eut : plusieurs de ses vaisseaux furent pris, trois, entre autres, en un seul jour, en sortant de la Gironde; mais le plus grand nombre arriva, chargé d'armes et de munitions de toute espèce; et c'est ce qui lui procura cette opulence, très-grande pour un particulier, que la révolution lui a depuis enlevée. Ces expéditions furent en tout son ouvrage, et prouvaient les ressources de son génie et de son caractère, une hardiesse réfléchie, une patience tenace, et surtout ce don de persuader, si nécessaire dans tout ce qui dépend du concours des volontés. J'ai vu peu d'hommes, à cet égard, plus favorisés de la nature. Il avait une physionomie et une élocution également vives, animées par des yeux pleins de feu, autant d'expression dans l'accent et le regard que de finesse dans le sourire, et surtout l'espèce d'assurance que lui inspirait la conscience de ses moyens, et qu'il savait communiquer aux autres. Souvent l'amour-propre pouvait y paraître trop en dehors et trop dominant, peut-être même contempteur; mais c'était dans la conversation de société, et non pas dans les affaires, ni surtout près des puissants. Il avait avec ceux-ci une tournure particulière qui était fort adroite sans être servile, et où sa réputation d'esprit lui servait beaucoup. Il avait toujours l'air d'être convaincu qu'ils ne pouvaient pas être d'un autre avis que le sien, à moins d'avoir moins d'esprit que lui; ce qu'il ne supposait jamais, comme on peut le croire, surtout avec ceux qui en avaient peu; et s'énonçant avec autant

[1] Le comte de Maurepas.

de confiance que de séduction, il s'emparait à la fois de leur amour-propre et de leur médiocrité, en rassurant l'une par l'autre. On verra cet art singulièrement employé dans la marche qu'il suivit pour obtenir la représentation de ses *Noces de Figaro*. Mais on peut dire à sa louange qu'il se servit toujours noblement de son crédit et de sa fortune. Il contribua beaucoup à des établissements dont l'utilité n'est pas contestée; par exemple, à celui de la Caisse d'Escompte, formée à l'instar de la banque d'Angleterre, mais avec la disproportion que comportait la différence des gouvernements. La banque de Londres repose sur le crédit national, et celle de Paris ne pouvait guère s'appuyer que sur celui de quelques capitalistes; et quand le gouvernement s'en mêla (dans des temps difficiles, à la vérité), il ébranla l'édifice, loin de le consolider. La Caisse d'Escompte éprouva d'abord bien des difficultés de la part du ministère, et Beaumarchais était fait plus que personne pour les aplanir. Il rendit le même service pour la construction de la pompe à feu qui a fait tant d'honneur aux frères Périer, mais qui rencontra aussi des contradictions et des obstacles. Quant à l'entreprise des eaux de Paris, où il fut pour beaucoup, et qui a été fort combattue, je laisse à ceux qui sont plus versés que moi dans cette partie de l'économie publique à décider si c'était seulement une spéculation de finance ou un objet d'utilité générale. Tous deux peuvent fort bien aller ensemble et même cela est dans l'ordre politique; mais ils ne doivent pas être séparés, et je n'ai point d'opinion sur un fait dont je n'ai point de connaissance.

Mais ce qui rentre dans mon sujet, c'est la querelle que suscita contre Beaumarchais cette entreprise des eaux de Paris, et qui le mit aux prises avec un homme devenu bientôt après tout autrement fameux par l'influence principale qu'il eut sur l'événement le plus extraordinaire de ce siècle et de tous les siècles, puisqu'il n'allait à rien moins qu'à changer la face du monde entier. On voit déjà qu'il s'agit de la révolution française et de Mirabeau; et je n'ai pas besoin d'ajouter que ce n'est pas ici qu'il faut parler de l'un et de l'autre. Mirabeau, même comme écrivain, appartient tout entier à l'histoire; et, au moment de la querelle où je me renferme, il paraissait bien loin d'être jamais un personnage historique. Mais il annonçait déjà dans ses écrits tant de hauteur et d'arrogance, qu'on a pu y voir depuis je ne sais quel pressentiment de ses destinées. Il s'en fallait de tout qu'on pût le croire alors un antagoniste fait pour se mesurer contre Beaumarchais. La distance était grande de la fortune, de la célébrité, des succès, et de tous les avantages divers de celui-ci, à l'existence pénible et rebutée d'un homme dont les aventures formaient un contraste fort peu avantageux avec sa naissance et son nom, et dont quelques productions clandestinement hardies et d'un goût très-inégal ne rachetaient nullement la mauvaise renommée. Beaumarchais ne répondit à ses premières attaques qu'avec le ton de la supériorité dédaigneuse pour l'homme, et quelque *estime* de complaisance pour l'auteur. Mirabeau répliqua en homme que le mépris rend furieux; ce qui n'est pas la meilleure manière de prouver qu'on ne le mérite pas. Il prodigua les personnalités les plus injurieuses, soit parce que, Beaumarchais ne s'en étant permis aucune, il crut voir encore une autre espèce de mépris à se refuser ce qui était si facile avec lui; soit que, ne doutant pas qu'il n'en vînt, à son exemple, aux reproches personnels, il crut devoir les affaiblir d'avance en les réduisant à la récrimination. Quoi qu'il en soit, cet écrit, qui était un libelle forcené, n'était pourtant pas d'un homme qui ne pût faire que des libelles; la fureur n'était pas celle de la faiblesse, et la violence du ton n'excluait pas toujours la force du style. On s'attendait avec curiosité à voir Beaumarchais dans l'arène contre un champion aussi vigoureux, malgré sa brutalité, que tous ceux d'auparavant avaient paru faibles et impuissants, mais qui ne laissait pas, en ce genre d'escrime, de prêter le flanc autant et plus que personne à un lutteur habile et exercé. Beaumarchais, au grand étonnement de tout le monde, refusa le combat pour la première fois; il garda le plus profond silence, et je crois qu'il fit bien. Mirabeau était alors dans un état de dépression, et même de danger; il fuyait ou se cachait devant l'autorité compromise dans les procès qu'il soutenait depuis longtemps contre sa famille; et, quels que fussent ses torts, l'ennemi qui l'eût traité alors sans ménagement aurait paru se prévaloir du malheur de sa situation, et aurait appelé sur lui l'intérêt qu'il n'inspirait pas. Beaumarchais, au contraire, était depuis longtemps un objet d'envie; tout lui avait réussi; il était au milieu des jouissances; et l'usage qu'il faisait de sa fortune, ses libéralités, qui ne se répandaient pas seulement sur les siens, mais sur tous ceux qui les imploraient; son empressement à obliger, à faire le bien public autant que le sien; tout cela ne pouvait pas désarmer tous ceux qu'il avait blessés, tous ceux qu'il pouvait offusquer ou alarmer, soit dans le monde, soit au théâtre, d'autant plus qu'il ne faisait rien pour les apaiser, et que dans ses ouvrages et ses préfaces, il se jouait de tout et de tout le monde. Quiconque est heureux, ou le paraît, doit être sans cesse à genoux pour en demander pardon, et même

ne l'obtient pas toujours à ce prix, surtout s'il est parti de loin pour arriver où il est. Je ne vois guère que ces considérations qui aient pu arrêter un homme très-irascible si grièvement insulté. Il crut devoir à l'envie le sacrifice d'un outrage, comme Polycrate faisait à la fortune le sacrifice de son plus beau diamant jeté dans la mer.

Je n'entrerai dans aucun détail sur le procès *Kornmann*, où il y eut aussi tant d'intéressés, dont la plupart sont encore vivants; mais il peut fournir matière à quelques réflexions. Si Beaumarchais y fut pleinement victorieux, il fallait qu'il fût pleinement fondé en droit; car en cette occasion les dispositions du public ne lui étaient pas plus favorables que celles des juges. Le fond de l'affaire lui était en soi-même étranger, et il n'y intervenait que comme protecteur d'une femme qui plaidait contre son mari. Il s'était montré bon parent, excellent frère dans ce voyage d'Espagne entrepris pour venger sa sœur, et dont il se faisait, dans ses premiers Mémoires, une sorte de trophée chevaleresque. Il se montrait ici une seconde fois le champion du beau sexe : mais le public, très-désintéressé sur les deux parties contendantes, ne vit bientôt que le seul Beaumarchais, qui partout attirait sur lui l'attention, et qu'on ne croyait pas dans cette cause aussi désintéressé qu'il voulait le paraître. De plus, il eut à combattre un homme d'un talent distingué, qui avait des connaissances en plus d'un genre, et qui parut se porter pour son adversaire uniquement parce qu'il voulait et pouvait l'être. Ce ne fut pas Beaumarchais qui eut cette fois l'avantage comme écrivain : celui qu'il avait en tête[1] lui était fort supérieur dans le style noble, qui ne fut jamais celui de Beaumarchais, et qui devenait celui de la cause, déjà sérieuse par elle-même, et bien davantage encore par la tournure que lui fit prendre l'avocat adverse, en la faisant rentrer dans une théorie générale sur l'abus des ordres arbitraires appelés *lettres de cachet*, et il y en avait une au procès. L'écrivain traita cette matière avec une éloquence qui était alors courageuse, et une élévation de style égale à l'énergie des principes et des sentiments[2]. Tous les lecteurs furent pour lui, parce que l'épisode les touchait beaucoup plus que le fond, et qu'il y avait déjà sur ces objets un grand mouvement dans les esprits. Les plaidoyers de Beaumarchais firent peu d'impression, parce qu'il n'y traitait que sa cause et ne raisonnait que sur les faits. Sans doute son adversaire fut mal informé, car ils étaient assez péremptoires pour que le parlement, à qui la cause de Beaumarchais ne plaisait pas, se crût obligé de lui donner raison. Mais son adversaire y acquit une grande célébrité, qui le porta depuis à la première assemblée nationale, dont il se retira presque aussitôt, quand il la vit entraînée hors de toute mesure; et il a vécu depuis dans une obscurité sagement volontaire, qui lui fait autant d'honneur, ce me semble, que tout ce qu'il a pu faire auparavant. Nous allons voir tout à l'heure comment Beaumarchais, longtemps après, croyant se venger de lui, n'a fait de tort qu'à lui-même.

[1] M. Bergasse.

[2] Tout n'était cependant pas exempt de déclamation, et l'animosité faisait quelquefois tomber l'auteur dans le mauvais goût; témoin ce trait souvent cité, et qui n'en est pas meilleur : « Ce malheureux *sue le crime*. » Ces expressions-là sont hors de nature; aussi ont-elles été adoptées par les écrivains révolutionnaires; signe infaillible de réprobation, et qui doit suffire pour convaincre l'auteur de la vérité de cette critique.

Les représentations sans nombre de ses *Noces de Figaro*, et les étranges libertés qu'il prit dans cet ouvrage, où il semble qu'il ait voulu tout insulter, accrurent prodigieusement la foule de ses ennemis. Il arma contre lui, en repoussant les critiques, des hommes plus consommés que tous les autres dans l'art de haïr et de nuire : c'étaient les *philosophes* (comme on les appelait, et comme ils s'appellent encore). Les journaux, dont ils disposaient, furent le théâtre de ces débats, qui assurément ne devaient être que littéraires, et qui tout à coup, on ne sait comment[1], intéressèrent la puissance suprême, au point que Beaumarchais fut enlevé de sa maison, et conduit, non plus au For-l'Évêque ni à la Bastille, mais à Saint-Lazare. La haine est si lâche et si aveugle, que le premier jour on parut jouir, dans tout Paris, de ce traitement sans exemple, et dont tout le monde devait trembler. Jamais on n'avait imaginé de renfermer un citoyen honnête, un homme de lettres et de talent, dans une prison dont le nom seul était un opprobre, et jusque-là destinée à punir obscurément des fautes et des désordres de jeunesse, qu'on voulait, par une indulgence fort bien placée, dérober à la vindicte des tribunaux. C'était le comble de l'humiliation pour un homme de l'âge et de la réputation de Beaumarchais : c'était aussi ce qu'on voulait, et il semblait qu'on eût accordé à ses ennemis plus qu'ils ne pouvaient espérer, puisque d'ordinaire la Bastille était la prison des gens de lettres dont le gouvernement était mécontent, et ce fut celle même de Linguet, à qui l'on pouvait faire des reproches si graves. Mais le sentiment de

[1] Il avait écrit dans une lettre : « Quoi! j'ai vaincu *tigres* « *et lions*, et il faut combattre des insectes, etc. » On assure que ces figures si vagues, et parfaitement innocentes, furent interprétées comme s'adressant à des personnes qui assurément n'étaient ni *tigres* ni *lions*, mais qui étaient toutes-puissantes, et qu'on sut exciter à la vengeance, quoiqu'il n'y eût pas d'offense.

la justice, puissant surtout quand tout le monde peut se croire menacé, se fit entendre bien vite, et jamais retour ne fut si prompt. Dès le lendemain il n'y avait qu'un cri : *Qu'a-t-il fait?* On avait supposé d'abord les motifs les plus graves : il se trouva qu'on ne pouvait pas même articuler un prétexte. Il fut mis en liberté le troisième jour; et cette détention, à peine concevable, fut peut-être la seule injustice de ce genre, sous un règne si éloigné de toute oppression. Beaumarchais fut assez longtemps affecté de cet événement, et beaucoup plus que de tous ceux qui lui avaient été le plus sensibles; il voulait même se condamner à la retraite; mais on lui fit entendre sans peine que le coup n'avait point porté sur son honneur, et qu'aucune autorité ne peut déshonorer celui qui ne se déshonore pas lui-même. Il était réservé à en faire deux fois l'épreuve, puisque le *blâme* et *Saint-Lazare* ne purent le flétrir; mais il faut avouer que rien n'était plus singulier que d'avoir subi deux fois cette épreuve, et d'en être sorti deux fois de même.

Il ne spécula pas, à beaucoup près, aussi heureusement sur la collection posthume des œuvres de Voltaire que sur les traites pour l'Amérique : si l'une de ces deux affaires lui valut plusieurs millions, l'autre finit par lui en coûter un. Aussi n'était-ce pas (on doit en convenir) une affaire de commerce qu'il voulait faire; c'était un monument qu'il voulait élever. Mais il s'y trompa en tout, car, s'il ne voulait pas gagner, du moins il ne croyait pas perdre, et perdit beaucoup; et ce monument préparé à si grands frais ne répond en rien à ce qu'il a coûté. Beaumarchais y dépensa des sommes immenses; il paya fort au delà de sa valeur le fonds de Panckouke et les manuscrits de madame Denys, où il n'y avait qu'un seul morceau curieux [1]; il fit acheter en Angleterre les poinçons et les matrices des caractères de Baskerville, regardés, avant ceux de Didot, comme les plus beaux de l'Europe. Il fit reconstruire dans les Vosges d'anciennes papeteries ruinées, et y envoya des ouvriers pour y travailler, suivant les procédés de la fabrication hollandaise, au papier destiné pour cette volumineuse édition; il fit l'acquisition d'un vaste emplacement au fort de Kehl, alors abandonné, et y établit son imprimerie. Jamais on n'avait fait de semblables préparatifs pour une opération de librairie; les avances furent immenses; elles allaient à plusieurs millions : il n'en résulta rien que de médiocre. L'édition in-8°, qui est la principale, est fort au-dessous de celles de Didot, pour la netteté du caractère et la correction du texte, et celles d'un moindre format sont tout ce qu'il y a de plus commun. Parmi ceux qui avaient les éditions de Genève, beaucoup ne se soucièrent point de donner quinze louis pour un livre d'une exécution peu soignée, et qui ne contenait presque rien de nouveau que la correspondance de l'auteur, dont rien n'empêchait d'attendre une édition particulière. Les petits formats, d'un prix très-modique, ne pouvaient couvrir des avances si énormes. Les amateurs furent étonnés que la révision des épreuves eût été négligée au point de laisser subsister nombre de fautes très-ridicules, et telles, que peu de lecteurs étaient en état de rétablir un texte si étrangement altéré. Les gens de goût furent mécontents que l'édition eût été rédigée dans toutes ses parties par un homme beaucoup plus versé dans les sciences que dans la littérature [1], et qui ne connaissait même pas les variantes les plus curieuses à recueillir. Le commentaire général choquait souvent le bon goût et les principes de l'art : Voltaire y était maladroitement exalté aux dépens de Racine, et le commentateur paraissait assez étranger à la connaissance du théâtre et de la poésie. Quant à la religion et à la morale, elles étaient aussi maltraitées dans les notes de l'éditeur que dans les ouvrages de l'auteur; mais cette analogie était malheureusement dans l'ordre des choses et du temps; et c'était ce dont le plus grand nombre se souciait le moins.

Beaumarchais réussit infiniment mieux dans la construction de sa nouvelle maison, et du jardin charmant qui borde et décore cette partie des boulevards, terminée au faubourg Saint-Antoine, et jusque-là une des plus abandonnées. Il a vraiment contribué à l'embellissement de la capitale par l'acquisition et l'usage de ce terrain considérable, dont il a fait un des beaux aspects de ce côté de Paris, tandis que Buffon, sur l'autre rive de la Seine, traçait et exécutait le nouveau plan du Jardin des Plantes, étendu et orné par ces nouvelles plantations prolongées vers la rivière, de façon à rivaliser avec nos superbes Tuileries. Il n'y manque qu'un pont qui traverse la Seine vis-à-vis le jardin, et qui est attendu pour la commodité des habitants, comme pour l'ornement de la ville. C'est aussi un des projets que Beaumarchais voulait achever, et qui ont été suspendus par les orages de la révolution. Ainsi c'est à deux hommes de lettres que l'on est redevable de voir ce quartier de Paris se couvrir d'une décoration imprévue, et prendre une face nouvelle qui le rend digne de la capitale de l'Europe. Mais

[1] Les *Mémoires* sur le roi de Prusse.

[1] Le marquis de Condorcet.

Buffon disposait de l'argent du roi, et Beaumarchais dépensait le sien. Il était plus riche à lui seul que Voltaire et Buffon ensemble, quoique la fortune de ces deux écrivains ait paru un des phénomènes du siècle. La sienne a péri presque tout entière. Cependant sa maison appartient encore à sa veuve et à sa fille, et je me dis toujours en la voyant : Comment cette belle demeure est-elle encore à ceux qui l'ont élevée? Comment ce jardin, fouillé et retourné par des mains de destruction, est-il encore en des mains propriétaires? C'est une exception rare et presque unique dans tout ce que Paris offre de beau; et apparemment Beaumarchais devait faire exception en tout.

Ce ne fut pas la moins étonnante en lui d'échapper à une révolution qui le menaça un des premiers, et qui le poursuivit si longtemps. Ce fut une espèce de miracle, non-seulement par la nature des périls qu'il courut et qu'il a si bien racontés [1], mais par celle même de la révolution, qui n'avait guère de victimes plus désignées à ses coups que Beaumarchais. Ses richesses, ses talents, sa célébrité, son influence connue ou présumée dans les affaires, ses ennemis, enfin sa maison placée à l'entrée de cet effroyable faubourg, comme le palais de Portici au pied du Vésuve!... Encore les éruptions du volcan n'éclatent-elles qu'à de longs intervalles; celles du faubourg étaient de tous les moments. Il est inconcevable que, sous les laves toujours bouillonnantes, cette maison n'ait pas été engloutie. Jamais la proie ne fut si près des brigands, ni la victime si près des bourreaux. Ce *peuple* de la révolution (et jamais elle n'en eut d'autre) ne pouvait sortir de ses repaires sans passer devant ces murailles qui promettaient tant de dépouilles, et n'y passait guère sans menacer la maison et le maître de ses cris homicides et de ses bras assassins. Ce n'est pas que Beaumarchais n'eût dans les commencements partagé, comme tant d'autres, les premières espérances de la révolution; et si elles n'en furent que les premières erreurs, chacun doit aujourd'hui les pardonner d'autant plus en autrui, qu'il les condamne plus en lui-même. On ne peut pas, après tant de crimes sans excuse, ne pas excuser ce qui n'est qu'erreur; et j'ajouterai même dès aujourd'hui que, quand les coupables ont été si nombreux, il ne faut, quoi qu'il arrive, punir que le moins possible, de peur de consterner une seconde fois par les supplices l'humanité déjà si épouvantée par les forfaits. Mais pour revenir à Beaumarchais, son assentiment aux premiers événements de 89 [1], et ses largesses patriotiques, comme ses discours, étaient loin de pouvoir le dérober aux *soupçons*, qui étaient déjà une *justice nationale*, et aux *principes*, qui étaient déjà une destruction. C'est dans ses Mémoires apologétiques qu'il faut voir le détail de ses dangers et de ses souffrances, sa vie sans cesse menacée, la mort plus d'une fois près de lui, sa maison envahie sans être pillée (ce qui sera expliqué ailleurs), sa fuite et ses divers asiles, ses courses en Hollande et en Angleterre, les actes successifs d'accusation, de justification, de proscription, et enfin tout ce qu'il crut devoir faire pour la cause de ceux qui le persécutaient. Ses écrits dans cette dernière époque, bien faits pour en excuser les défauts, se distinguent encore par la clarté qu'il porte toujours dans des discussions compliquées, par les ressources qu'il cherche pour en racheter le dégoût, par la vivacité qu'il retrouve quand il est en situation; mais surtout parce qu'il s'y montre toujours tel qu'il était, et qu'en lui l'homme mérite toujours d'être observé. Ses derniers mémoires feront partie de ces matériaux innombrables qu'il faudra parcourir pour tirer de vingt volumes une demi-page d'histoire : tout ce qu'elle prendra de ceux-ci, c'est l'affaire des soixante mille fusils; et moi je n'y dois voir que ce qui fait connaître la personne de Beaumarchais, qui, étant toujours le même, se trouva cette fois et devait se trouver en raison inverse des choses et des hommes, quand les choses et les hommes étaient en raison inverse de tout ordre humain. Il suit de là que ce qui devait précédemment lui procurer honneur et profit consomma sa ruine, et faillit à le faire périr. Que ce fût zèle pour la révolution, ou envie d'éloigner de lui les dangers, toujours est-il vrai qu'en risquant cinq cent mille francs pour faire entrer soixante mille fusils dans la France, qui en manquait alors, il faisait pour les révolutionnaires ce qu'il avait fait pour les Américains. Il crut qu'il y avait là de quoi se sauver à la fois et s'honorer; c'était en 92 : et cette étrange méprise d'un homme qui avait tant d'esprit, et qui jugeait si mal des temps où l'on ne pouvait être récompensé que du crime, et où c'était un prodige de faire quelque bien impunément, explique aussi comment la même erreur fut longtemps celle de tant de gens éclairés, et pourquoi les hommes les plus simples

[1] Voyez ses *Mémoires* adressés à Lecointre.

[1] Il fut de la première commune provisoire de juillet, et en fut exclu quelques jours après, je ne sais sous quel prétexte; mais certainement d'après ce *principe* déjà reçu, au moins tacitement, qu'il avait trop à perdre pour tenir à une révolution qui était tout. Je fus aussi de cette commune, et m'en retirai au bout de six semaines, mais seulement d'ennui, je dois l'avouer. On était encore loin de l'horreur; mais cette espèce de *parlage* m'était insupportable.

furent alors beaucoup plus clairvoyants que les hommes instruits. Ceux-ci raisonnaient toujours d'après ce qui pouvait et devait être; ceux-là, sans raisonner, ne voyaient que ce qui était. Les uns, connaissant le passé, réclamaient toujours le possible et le vraisemblable; les autres, sans avoir rien lu, jugeaient de ce qu'on pouvait faire par ce que l'on faisait; en sorte que les premiers ne sortaient pas d'étonnement et d'espérance, et les autres d'horreur et d'effroi pour le présent et l'avenir. Ainsi, d'un côté, *les lumières* trompaient; et de l'autre, le sens commun voyait juste; mais ni les uns ni les autres ne remontaient à la cause première, et peu d'hommes concevaient ce que bientôt il sera très-commun de concevoir, que la suprême Providence pouvait et savait assez pour permettre une fois pendant le temps marqué par elle seule, ce qu'elle n'avait jamais permis, que tout ordre moral, social et politique, fût entièrement renversé, sans qu'il en restât de vestige, dans toute l'étendue d'un grand État, pour l'exemple et l'instruction de tous les autres; et pour cela, elle n'avait qu'à laisser faire. Mais comment il pouvait être cette fois de sa sagesse et de sa bonté de laisser faire, c'est ce qui ne doit pas nous occuper ici, et ce qui sera démontré ailleurs avec autant de facilité que d'évidence pour quiconque aura seulement quelque idée réfléchie de Dieu et de l'homme. Ici, où je ne fais qu'indiquer ces vérités, toujours bonnes à rappeler, je ne m'arrête qu'à Beaumarchais, qui n'a pas plus connu la révolution que tant de gens ne la connaissent encore, depuis que tous ne cessent d'en parler. On le voit, dans ses récits, toujours frappé de surprise de tout ce qui lui arrive, ne concevant pas qu'on vienne chercher dans ses caves les fusils qui sont en Hollande, qu'on veuille le massacrer comme retenant ces fusils chez l'étranger pour en priver les Français, tandis qu'il sue sang et eau, et court le jour et la nuit pour se faire entendre du ministère, qui n'a qu'à dire un mot pour les faire venir. Il invoque le ciel et la terre quand il se voit joué chaque jour par ces dix ou douze esclaves, plus ou moins avides ou tremblants, qu'on appelait ministres, si rapidement remplacés les uns par les autres, et, quelques mois après, tous égorgés ou proscrits. Une fois seulement il avoue qu'en sortant du conseil comme un homme hors de lui, il était pourtant *le seul étonné*, et je le crois; les autres *étaient dans le sens de la révolution*, et il n'y était pas. Mais ce qui prouve que son caractère était toujours le même, quoique son esprit ne lui servît plus à rien, et ce qui est en lui un trait extrêmement remarquable, c'est qu'à peine échappé au glaive qui moissonne de tous côtés dans Paris, sauvé de l'Abbaye, et comment! fugitif et caché à la campagne, autant qu'on pouvait être caché alors, il sort quatre fois de sa retraite, et vient dans ce même Paris où il pouvait être assassiné à chaque pas, y vient à pied de plusieurs lieues, y vient de jour comme de nuit; pourquoi? pour suivre l'affaire de ces malheureux fusils qu'on n'a jamais eus, mais qui lui coûtèrent cinq cent mille francs, déposés au ministère, et qu'il n'a jamais revus. J'avoue que rien ne m'a paru plus extraordinaire que ce fait très-constant, exemple d'une ténacité de vouloir et d'une fermeté d'âme certainement aussi rares l'une que l'autre.

Enfin, dans des jours moins orageux et non moins abominables, quand la tyrannie plus concentrée en forces, et retranchée dans quelques formes nominales, fut un peu moins pressée de détruire, parce qu'elle se crut en état de régner et de jouir, Beaumarchais revint dans ses foyers, à peu près dépouillé, mais à peu près tranquille. Je ne le vis point depuis ce dernier retour, et j'ai su, dans ma retraite, qu'il était mort subitement dans la nuit, d'un coup de sang, ayant encore une santé robuste, à soixante-sept ans, après une vie si laborieuse et si tourmentée. Sa forte constitution n'avait alors rien de la vieillesse, car sa dureté d'oreille était ancienne. Quelques semaines auparavant, un zèle fort aveugle pour la mémoire de Voltaire lui dicta quelques lettres contre la religion chrétienne, qu'il avait toujours respectée dans ses écrits. Ce fut le dernier des siens, et, en y joignant le rôle de *Begearss* dans *la Mère coupable*, ce sont les deux seules mauvaises actions publiques que l'on puisse lui reprocher.

Je commencerai ce qui concerne ses ouvrages dramatiques par cette même pièce que je viens de nommer, quoique ce soit la dernière qu'il ait faite. Elle ne doit pas rester au théâtre, et je me hâte de la mettre de côté, comme indigne de lui, et comme très-condamnable par un genre de satire personnelle, toujours à réprouver en elle-même, et qu'ici particulièrement rien ne pouvait motiver ni excuser.

Le moindre défaut de la pièce, c'est le titre, qui annonce tout autre chose que ce qu'elle est. Il est bien vrai que la femme qui pèche comme épouse, pèche aussi comme mère, par les conséquences que peut avoir sa faute. Mais le titre d'une pièce ne se détermine point par des rapports si indirects et si éloignés, mais par les rapports les plus prochains avec le sujet et l'action; et qui pourrait en trouver ici l'apparence? Il n'y a pas un trait qui blesse la maternité, et l'on est justement choqué de ne trouver dans l'ouvrage rien de ce que fait attendre le titre,

à moins que ce premier contre-sens ne doive indiquer que tout le reste ne sera aussi que contre-sens; et de cette façon jamais titre ne fut plus juste.

Ce serait, sans doute, une fort bonne moralité dramatique que celle qui montrerait de longues et terribles suites de la violation du lien conjugal, en placerait le châtiment à côté même du repentir, et récompenserait ensuite le repentir par une heureuse péripétie. Ce serait un drame très-moral, s'il était bien conçu; mais le drame moral est précisément celui dont Beaumarchais n'avait point le talent, quoiqu'il en ait toujours eu la prétention, même dans sa pièce très-immorale des *Noces de Figaro*. C'est l'intrigue qu'il entendait bien, et nullement la morale, dont il ne connaissait pas plus la théorie que le style. Un mari fidèle et délicat, tendre et jaloux, qui aurait lieu de soupçonner d'infidélité une femme qu'il n'aurait épousée que par amour, livré depuis longtemps au tourment secret de douter si ce qu'il aime toujours a toujours été digne d'être aimé, et acquérant enfin la preuve qu'il tremblait de trouver ou même de chercher, serait dans une situation très-intéressante, surtout si cette femme avait couvert un moment de faiblesse par des années de vertu. Ce serait là, sans contredit, un canevas très-dramatique, et les combats de la tendresse et du ressentiment, le mélange de la délicatesse et de la douleur, le fruit même d'un amour adultère placé entre les deux époux, tout cela fournirait des scènes, des incidents, des développements susceptibles d'un grand effet, non pas dans la prose plate ou boursouflée de nos dramaturges, mais dans les vers d'un homme éloquent qui connaîtrait la poésie du genre. Tout cela est le contraire du drame de Beaumarchais, également vicieux dans le plan, dans les caractères, dans les situations, dans les moyens, dans le dialogue.

Est-ce bien le comte Almaviva des *Noces de Figaro* qui pouvait être celui que nous présente *la Mère coupable*? Quelle plus lourde méprise, et quelle conception plus fausse et plus révoltante! Quoi! c'est un petit-maître français, un fat, un libertin, qui couve, depuis vingt ans, la profonde et haineuse jalousie d'un mari espagnol! C'est lui qui se croit en droit, au bout de vingt ans, de faire éclater contre sa malheureuse femme, la plus douce et la plus timide des femmes, un orage de reproches et d'outrages longtemps préparés et réfléchis! C'est lui que vingt ans d'une vie exemplaire et d'un repentir religieux n'ont pu désarmer un moment! C'est lui qui, avec un grand nom et une grande fortune, s'obstine vingt ans à se priver d'un héritier de la plus haute espérance! C'est lui qui s'est ouvert si gratuitement sur ce qu'il a tant d'intérêt à cacher, et qui, dans un âge très-mûr, a été capable d'une indiscrétion si grave, et qu'on pardonnerait à peine, ou à la jeunesse étourdie, ou aux premiers accès d'une jalousie violente! Je le repète : tout cela est faux, évidemment faux; et l'effet n'en est pas seulement froid, il est ridicule et repoussant. Ce fut celui de la première représentation, où j'assistai au mois de juin 1792, lorsque les théâtres n'étaient pas encore entièrement dénaturés. On n'accueillit qu'avec de longues risées cette longue et intolérable scène du quatrième acte, où Almaviva, tout gonflé d'un courroux dont tout le monde se moquait, ayant à la main des lettres dont il avait été lui-même touché jusqu'aux larmes un moment auparavant, semblait se plaire à enfoncer cent coups de poignards dans le sein de sa pauvre femme, qui ne lui répondait qu'en priant Dieu comme dans tout le cours de la pièce, ce que l'auteur avait cru très-pathétique, et ce qui n'était que très-inepte. Beaumarchais ne se doutait pas que cette habitude de prières, qui peut être à sa place dans un roman tel que Clarisse, est insupportable au théâtre, où l'on ne dialogue pas un quart d'heure de suite avec Dieu, quand il faut répondre à un mari. Rien ne fait mieux voir de quelles bévues un homme d'esprit est capable dans ce qui est étranger à son genre d'esprit. Il ne savait pas qu'au théâtre (les sujets de religion mis à part) une prière ne doit être qu'un mouvement instantané d'une âme que sa situation élève vers le suprême juge et le suprême protecteur; mais que sept ou huit oraisons de suite ne sont sur la scène qu'une puérilité.

Et qu'est-ce que Begearss, qu'il appelle l'*autre Tartufe*? Oh! oui, c'en est bien un *autre* que celui de Molière; mais celui-ci est le véritable : celui-ci est bien un coquin, mais ce n'est pas un sot; et l'on a vu dans l'examen de ce chef-d'œuvre que, si Tartufe est pris au piége, c'est qu'à moins d'être le diable en personne, il doit y tomber, et qu'il n'y a point d'homme au monde qui n'y fût pris. Mais Begearss! l'auteur a beau dire et redire que c'est le démon appelé *légion*, c'est le plus maladroit de tous les démons. Il ne sait autre chose que distribuer de tous côtés des secrets dont il est seul dépositaire, et dont la révélation doit le perdre sans ressource au moment de l'explication, et l'explication est inévitable. Lui seul sait le secret de la naissance de Florestine, et il l'apprend au jeune Léon, à Florestine sa maîtresse, qui devraient commencer par s'en ouvrir l'un à l'autre, si toute marche naturelle n'était pas ici intervertie. Enfin il l'apprend à la comtesse; il fait plus, il provoque une explication où ce secret

sera infailliblement mis en jeu; et, pour comble d'imprudence, il croit avoir besoin de cette entrevue des deux époux, qui lui devient si funeste, et qui ne pouvait manquer de le devenir. Cependant il a dans les mains la dot de trois millions, et doit épouser le soir même à minuit cette Florestine, sans que personne y mette le moindre obstacle. C'est bien là le coup de partie; c'est d'abord ce mariage qu'il faut conclure, parce qu'il termine tout. Non : il veut avoir la fortune entière du comte; passe : il veut amener le divorce entre eux; soit : mais quelle nécessité de hâter dans l'instant même une entrevue tellement dangereuse, qu'à moins d'avoir perdu le sens il doit au moins en avoir quelque inquiétude? Car enfin cette scène entre les deux époux sera violente et orageuse; il le sait, puisqu'il en fait son moyen de divorce; et qui ne sait aussi que dans ces scènes-là l'on dit tout? Encore une fois, le plus pressé, c'est le mariage : quoi qu'il arrive alors, il sera *nanti*, pour parler comme Figaro. Il fait donc tout le contraire de ce qu'il doit faire; il court au-devant du péril, et compromet à plaisir son mariage et ses trois millions. Quelle plus haute extravagance!

« Qui vous a dit que cette Florestine était ma fille? Il n'y a que M. Begearss qui le sache. — C'est M. Begearss qui me l'a dit. — Ah! le monstre! »

Voilà ce qui arrive et ce qui devait arriver; et ce Begearss, *plus profond que l'enfer*, ne s'en est pas douté! C'est ne se douter de rien.

Les invraisemblances fourmillent de scène en scène, et l'auteur, pour couvrir celle des faits, y joint celle des caractères, ce qui n'est qu'une double faute. Le jeune Léon aime Florestine, en est aimé, et se flatte de l'épouser. Il voit tout à coup un rival dans ce Begearss, et veut sur-le-champ se couper la gorge avec lui. Fort bien : voilà le jeune homme tel qu'il doit être. Mais Begearss le *machinateur*, qui n'a jamais d'autre *machine* à son usage que l'indiscrétion, lui dit aussitôt que Florestine est sa sœur; et aussitôt le jeune homme, devenu plus qu'un sage, *se jette dans les bras* de Begearss. Pas un instant accordé à la surprise, à la douleur, à la défiance, à la curiosité d'approfondir un événement si imprévu, et dont toute sa tête doit être bouleversée. Non; il s'estime trop heureux que Begearss veuille bien épouser Florestine, il presse lui-même ce mariage; il y engage sa maîtresse : ce Begearss est *un dieu* pour tous les deux. Est-ce ainsi que la nature est faite? Est-ce là de la jeunesse et de l'amour? Suffit-il pour déguiser cette foule de mensonges (car tout ce qui contredit la nature est un mensonge dans l'art), suffit-il de quelques lambeaux de morale mal placée et mal entendue, d'une foule d'exclamations et de points, et d'une pantomime dictée en interligne? Les platitudes ne relèvent point les folies. Je ne sais s'il y a dans tout ce drame une scène raisonnable : mais en voilà déjà trop, et il ne faut pas user la critique sur tant de déraison.

Et le style! Pour cette fois l'esprit n'y est pas mêlé au mauvais goût : c'est le mauvais goût dans toute sa pureté.

Quelle découverte! *Hasard, je te salue*. Il faut pourtant que je démêle comment un homme si *caverneux* s'arrange d'un tel imbécile.... De même que *les brigands redoutent les réverbères*....

(Le trait n'est pas neuf; mais on voulait que Figaro se donnât, lui-même, pour un *réverbère.*) Encore quelques lignes du *philosophique* monologue.

« *Un Dieu* m'a mis sur la piste. Hasard, dieu méconnu, les anciens t'appelaient Destin; nos gens te donnent un autre nom. »

Cet *autre nom* ne peut-être que celui de *providence;* et alors quelles sont donc *les gens* dont Figaro dit ici *nos gens?* Mais laissant même ces grossières indécences, quel langage dans une comédie! Quel amas de disparates burlesques!

« *Vrai major d'infernal Tartufe!*... Eh bien! maudite joie qui me gonfles le cœur, ne peux-tu donc te contenir? Elle m'étouffera, *la fougueuse*, ou me livrera comme un sot, si je ne la laisse un peu s'évaporer pendant que je suis seul ici. *Sainte et douce crédulité*, l'époux te doit sa magnifique dot. *Pâle déesse de la nuit, il te devra bientôt sa froide épouse.* »

Ou je me trompe fort, ou cette *pâle déesse de la nuit* n'est autre que la lune. Ainsi Begearss *devra bientôt à la lune* cette *épouse* malheureusement *froide!* On peut à toute force *devoir sa maîtresse* à la lune dans un rendez-vous nocturne, il ne s'agit que de le dire autrement; mais *devoir son épouse à la lune*, cela est au-dessus de mes conceptions comme la *sainte crédulité*. La poésie de ce monologue de Begearss vaut la *philosophie* du monologue de Figaro, et la *lune* de l'un vaut le *hasard* de l'autre.

Et Begearss, avec ses invocations à la *sainte amitié*, comme à la *sainte crédulité;* et Figaro qui s'écrie, *O ma vieillesse, pardonne à ma jeunesse!* et la comtesse qui, *en voyant des fantômes*, s'écrie, *Réprobation anticipée!* et en écoutant Begearss, s'écrie comme un autre Séide [1], *Je crois entendre Dieu qui parle!* Tout ce pathos, mêlé avec les métaphores hétéroclites qui composent ici tout le co-

[1] Je crois entendre Dieu : tu parles, j'obéis.
(*Mahomet.*)

-mique de Figaro, forme une bigarrure aussi étrangère au ton de la scène qu'à celui de la raison. Il n'est pas croyable qu'un si mauvais ambigu reste au théâtre français quand il sera rétabli, non plus que *Tarare* sur celui de l'opéra. Ces deux productions, platement folles, n'ont de l'esprit de Beaumarchais qu'une bizarrerie qu'il prit pour de l'originalité quand il fut gâté par ses succès, et qui était la partie malheureuse d'un talent qui ne fut pas à portée de s'épurer par l'étude.

Quand il imprima *la Mère coupable*, deux ans avant sa mort, il fut fidèle à l'habitude qu'il s'était faite d'offrir au lecteur, sous le titre de préface, un plaidoyer très-méthodique, où, en repoussant toutes les censures, il détaillait toutes les perfections de ses pièces, et en convertissait les défauts en découvertes à étudier et en modèles à suivre. La modestie d'auteur n'entra pas chez lui dans les progrès de l'âge, parce que chez lui l'homme fut toujours plus fort et plus avancé que l'auteur. Aussi ses plaidoyers de littérature n'ont pas fait la même fortune que ceux du palais. Les gens de goût en ont ri souvent, comme ils avaient ri de ses mémoires, mais d'un rire un peu différent. Ses connaissances littéraires étaient assez bornées, et c'est tout naturellement qu'il déraisonne dans ses préfaces comme il raisonnait dans ses factums. Celle de *la Mère coupable* a cela de plus que les autres, que celles-ci sont du moins sur le ton de l'apologie, et celle-là sur le ton du panégyrique. C'est de la meilleure foi du monde qu'il nous assure que sa pièce est *d'une profonde et touchante moralité;* c'est du ton le plus pénétré qu'il nous dit :

« Venez juger *la Mère coupable* avec le bon esprit qui l'a fait composer pour vous. »

Le bon esprit, s'il l'avait eu en ce genre, lui aurait appris, du moins après l'avoir vue au théâtre, qu'il ne faut composer ainsi ni pour le public ni pour soi; que, s'il est très-permis de dire qu'on a composé *dans une intention droite et pure*, il est fort peu décent d'ajouter,

« *Avec la tête froide d'un homme et le cœur brûlant d'une femme, comme on l'a pensé de Rousseau.* »

On pourrait croire qu'il n'y a qu'un sot qui, à la tête d'une pièce très-*froide* pour *un homme* comme pour *une femme*, s'avise de nous parler de son *cœur brûlant*, et ignore qu'on ne doit parler de son *cœur brûlant* qu'à une maîtresse tout au plus; encore vaudrait-il mieux qu'elle s'en aperçût sans qu'on le dît. Mais comme Beaumarchais n'était rien moins qu'un sot, c'est une nouvelle preuve que la vanité d'un homme d'esprit lui fait dire des sottises, comme elle lui en fait faire; que Beaumarchais manquait même de ce tact des convenances, qui, sans être la modestie, empêche l'amour-propre d'être ridicule, et préserve un écrivain qui se respecte de ce charlatanisme arrogant que tant d'exemples ont mis à la mode sans qu'il en soit moins méprisable. Il n'est plus possible, je l'avoue, de nombrer nos auteurs *brûlants;* mais les gens sensés savent que, ni l'auteur de *Phèdre*, ni celui du *Cid*, ni celui de *Zaïre*, n'ont parlé de leur *cœur brûlant* ni de leur *tête froide*. Enfin, quoique J. J. Rousseau soit fort loin d'être comparable à ces hommes-là, Rousseau, très-pernicieux sophiste, n'en est pas moins un écrivain très-éloquent; et il ne convenait pas de dire si crûment qu'on avait dans sa composition ce qui a été attribué à celle de Rousseau.

Je passe sous silence ce qu'à l'époque de cette pièce l'auteur a cru devoir y faire entrer de révolutionnaire : c'était alors le passe-port général et indispensable. Ce qui sera bien plus digne de remarque, c'est tout ce qu'il y avait déjà de cet esprit qui annonce une révolution prochaine, dans *les Noces de Figaro*, jouées en 1784. Ici je ne citerai qu'un mot qui avait quelque chose de plaisant en 1792.

« Le divorce accrédité chez cette *nation hasardeuse*. »

C'est Almaviva qui s'exprime ainsi; et cette singulière épithète signifie du moins que Beaumarchais ne se souciait plus alors de rien *hasarder*.

Mais ce qui est condamnable dans tous les temps, c'est le projet, avoué par l'auteur, de mettre sur la scène un de ses ennemis connus et signalés, dont le nom de Begearss n'est que l'anagramme. Il proteste dans sa préface que le personnage *n'est pas de son invention, et qu'il l'a vu agir*. Le rôle dans la pièce et le témoignage dans la préface n'étant qu'une seule et même chose, l'ouvrage de l'inimitié et de la vengeance, sont également récusables. Je ne connais point l'homme, que je n'ai jamais vu, et dont je n'ai jamais entendu attaquer la probité, dans le temps même où ses mémoires contre Beaumarchais étaient dans les mains de tout le monde. Mais je crois de mon devoir de revenir encore ici sur ce que j'ai dit à propos de l'*Écossaise* et ailleurs, qu'il importe beaucoup plus qu'on ne croit, aux mœurs publiques et au maintien des lois sociales, de ne jamais souffrir qu'aucun citoyen soit sur le théâtre l'objet d'une satire personnelle. En se bornant même au ridicule, comme Molière, c'est encore une faute aux yeux de tout homme d'une morale sévère; mais il faut n'en avoir aucune pour ne pas se faire scrupule de représenter sur le théâtre, comme un monstre de perversité, celui qui par cela seul qu'il est votre ennemi, ne doit jamais être votre justiciable : cette licence,

qui est un délit grave et public, infirme encore plus votre jugement. De quel droit traduisez-vous un autre devant la société, comme dangereux pour elle, vous qui commencez par violer la première de ses lois, celle qui défend d'attaquer l'honneur de qui que ce soit, si ce n'est devant les tribunaux qui en sont juges? Avez-vous bonne grâce à prétendre faire justice d'un méchant qui n'est point convaincu, ni même accusé, vous qui êtes déjà convaincu d'une méchante action, d'un assassinat moral? La vengeance, même dans les lois humaines, nécessairement imparfaites, n'est permise à un particulier que quand elle se renferme au moins dans les bornes légitimes: si elle les passe, il y a désordre et contradiction, puisque vous faites un mal de plus, au lieu de réparer celui qui est fait, et que vous joignez le tort que vous vous faites à celui qu'on a pu vous faire. Comme les passions sont toujours inconséquentes! L'exemple et la preuve sont ici sans réplique. Qu'aurait donc répondu Beaumarchais, si quelqu'un lui eût dit:

« Monsieur, je ne connais point M. B*** (Bergasse), et il ne m'est point du tout prouvé qu'il soit un malhonnête homme pour avoir vu autrement que vous dans la cause d'autrui. S'il vous a dit des injures, vous les lui avez bien rendues; là-dessus vous avez eu tous les deux un même tort, et vous êtes quittes. Mais il vous en reste un à vous, monsieur, qui vous est particulier, et qui n'a point l'excuse commune de la colère des plaideurs et de l'altercation des procès; c'est que vous venez à froid, et longtemps après, faire de votre adversaire, travesti sur le théâtre, une épouvantable caricature, un affreux portrait de fantaisie; et je ne vois pas que l'anagramme, qui ne déguise point l'homme, déguise davantage une mauvaise action. »

Au reste, l'objet même en fut manqué, et le public n'était pas ici, comme à *l'Écossaise,* de moitié dans la vengeance. On n'y fit pas même attention; et sans l'anagramme, que saisirent des curieux charitables (car il y en a toujours de cette espèce), personne ne se serait avisé du dessein de Beaumarchais, encore plus mauvais que son drame, et c'est beaucoup dire.

Il avait débuté en 1767 par celui d'*Eugénie,* roman dialogué dont le sujet, tiré du *Diable boiteux,* avait déjà été refondu dans cinq ou six ouvrages de nos jours. Il fit aussi précéder sa pièce d'un *Essai sur le drame sérieux* [1], dont il élève les avantages au-dessus même de la tragédie et de la comédie; et Diderot seul, je crois, avait été jusque-là. Beaumarchais, qui se piqua toute sa vie d'être son disciple plus que son imitateur, se prosterne devant ce *philosophe* qu'il appelle *poëte,* et Diderot n'était ni l'un ni l'autre. En repoussant les objections contre ce genre indécis, dont le plus grand mérite et le plus grand défaut est son extrême facilité, il répond fort bien aux mauvaises raisons qu'il imagine, mais nullement aux véritables reproches de la saine critique, que peut-être même il n'entendait pas bien. Quant à ceux qu'il rebat d'après d'autres contre la tragédie et la comédie, on voit que, s'il les avait lus, il ne connaissait pas les réponses qui les détruisaient.

En relisant son *Eugénie,* je me suis convaincu plus que jamais, par une épreuve très-désintéressée, qu'il y avait de très-bonnes raisons du peu de cas qu'on fait généralement du drame en prose. Il y a ici de l'intérêt dans le sujet, et des situations faites pour le théâtre; et pourtant la lecture ne produit aucune émotion quelconque, et rien de plus que la curiosité. C'est que l'effet de ces situations tient proprement à la pantomime, et ne peut se passer des acteurs. Une prose vulgaire, nécessairement analogue aux personnages, ne peut porter dans l'âme du lecteur ces impressions soutenues que la magie poétique doit joindre à l'illusion dramatique: toutes deux ont besoin l'une de l'autre. Deux vers de sentiment feront couler mes larmes, en se gravant d'eux-mêmes dans mon âme et dans ma mémoire; au lieu qu'un amas de phrases que j'ai vues partout ne m'affectera nullement. Un drame de cette espèce ne m'inspire guère, à la lecture, d'autre sentiment que le désir d'avancer et d'être au fait: quand j'y suis, tout est dit; l'ouvrage est oublié, et je n'y reviendrai jamais; mon imagination n'y a rencontré rien que je désire de retrouver. On m'a conté une histoire, je la sais, et ne me soucie pas qu'on me la redise. C'est aussi ce qui fait qu'en général il n'y a point de pièces plus promptement abandonnées que celles-là, même celles qui ont eu le plus de succès dans la nouveauté. *Le Père de famille* s'appelait à la comédie *la pièce de cent écus,* et pourtant les drames sont ce qu'il y a de mieux joué en total, et de plus aisé à bien jouer. Au contraire, ce qu'il y a de plus usé dans le vieux Molière attire du monde dès que les acteurs en chef ne dédaignent pas d'y paraître. *Le Tartufe, le Misanthrope,* qu'on sait par cœur, ont toujours fait de bonnes chambrées, quand ils n'ont pas été abandonnés aux doubles, quoiqu'il y eût toujours des rôles très-faiblement rendus. C'est qu'il y a là un attrait durable pour l'esprit et le goût; et cet attrait est encore plus

[1] Mais la tragédie aussi est un *drame sérieux*, et très-sérieux. C'est une chose assez plaisante à remarquer, que la diversité des noms imaginés pour caractériser ce qui précisément n'a aucun caractère particulier: *drame sérieux, drame honnête, comédie larmoyante, tragédie bourgeoise, tragédie domestique, etc.*

grand dans nos bonnes tragédies, où l'on revient chercher ce que l'oreille est charmée d'entendre et de remporter, et ce que l'âme désire toujours de retrouver. Voilà sous quel point de vue il faut envisager les arts d'imitation, et ce qui échappait à Beaumarchais, ainsi qu'à *son maître* Diderot, dont les erreurs seront mises au grand jour quand nous en serons à la critique dans le dix-huitième siècle.

Il y a plus d'art dans la conduite et dans le dialogue des *Deux Amis*, et cet art est employé surtout à sauver la faiblesse des ressorts de l'intrigue, mais inutilement; et dans ce genre, qui ne se soutient ni par la grandeur des personnages ni par le charme de la poésie, il est impossible de se tirer d'un sujet qui manque par le fond. Tout est forcé dans celui des *Deux Amis*, et l'invraisemblance perce de tous côtés, comme dans *le Père de famille*, sans être rachetée de même par l'intérêt d'une grande passion (le jeune homme) et par un caractère de comédie (le commandeur). Le nœud consiste, chez le disciple comme chez *le maître*, dans un secret que rien n'oblige à garder, qui ne peut pas même être un secret jusqu'à la fin de la pièce, et dans un embarras ridicule qui ne dure que parce que l'auteur l'a voulu. Il est absurde que le receveur des finances, Mélac, consente à passer pour un fripon, quand il serait si simple de dire au fermier général, Saint-Alban, que les six cent mille francs n'ont point été détournés de la caisse, mais avancés pour quelques jours au négociant Aurelly, pour l'époque de ses payements de Lyon, qui, comme on sait, n'admettaient point de délai dans un temps où l'on savait ce que c'est que le commerce. Cet Aurelly a un million trois cent mille francs exigibles à Paris sous quinze jours, et si sûrs, que Saint-Alban, à la fin de la pièce, quand tout est révélé, les prend très-volontiers en payement, et se charge d'en négocier l'escompte. Qui donc l'aurait empêché de le faire quelques heures plus tôt? C'est qu'alors il n'y avait plus de pièce, et que dans celle-ci tout le monde a juré de se désespérer vingt-quatre heures pour ce qui s'arrangerait partout en un moment. C'est aussi ce qui fit accueillir très-froidement ce drame[1], qui n'a pas reparu, ce me semble, au moins sur le Théâtre-Français.

Mais si Beaumarchais avança fort peu en se traînant sur les traces de Diderot, sa route fut beaucoup plus sûre et plus heureuse quand il courut au gré de son génie, qui était celui de la gaieté. Le succès de ses Mémoires l'en avisa, et c'est peut-être la première fois que l'esprit d'un plaideur annonça celui d'un comique. Cette gaieté spirituelle et satirique, souvent grotesque et bouffonne, mais alors même divertissante et originale, est d'un caractère d'autant plus heureux dans la comédie, qu'il porte en lui-même l'excuse de ses écarts et de ses défauts, parce qu'il est assez juste de passer quelque chose à celui qui hasarde tout pour vous amuser. Ce genre réclame l'indulgence, et a peu à craindre de la sévérité, qui pourrait ressembler à la mauvaise humeur. Beaumarchais, pour être plus à son aise, imagina une sorte de personnage qu'on peut appeler de convention, car s'il n'est pas hors de la nature, il est du moins hors de l'usage. On ne peut douter, quand on entend son Figaro dans les trois pièces où il figure et prime toujours, que ce ne soit Beaumarchais lui-même qui a voulu se transformer sur la scène, et qui avait besoin d'un tel personnage pour lui donner tout son esprit. C'est un valet, il est vrai; mais il est auteur, il est musicien, il fait des vers, il a fait des études, il parle de grammaire en termes aussi exacts[1] que le docteur Bartholo; il est parfois *philosophe*, et toujours intrigant; il est fier de ses divers talents, au point de se mettre au-dessus de ceux qui, pour être au-dessus de lui, n'ont eu que *la peine de naître*. La ressemblance est partout, et une foule de traits saillants et décisifs la font encore ressortir : j'en citerai quelques-uns des plus frappants. Je ne connais rien au théâtre qui soit de l'espèce de Figaro, et je crois aussi qu'on en eût trouvé difficilement l'original ou la copie dans le monde, tel que nous l'avons vu alors. Mais il y a eu de la partialité à en conclure que l'auteur n'avait peint que de fantaisie, et qu'il avait montré sur la scène ce qui n'existait nulle part. Cela pourrait être fondé, s'il eût fait une pièce de caractère et de mœurs, dont la scène fût à Paris, et dût en représenter la société. Mais il l'a mise dans l'intérieur d'une famille espagnole à Séville, et dans un château d'Andalousie; et dans ce cas, il était le maître de modifier le ton et la conduite de ses acteurs sur leurs situations respectives, pourvu que cet accord fût soutenu, et qu'il n'y eût rien de faux en soi. Or, sous ce point de vue, qui est le véritable, rien n'empêche qu'un seigneur du caractère d'Almaviva passe beaucoup de libertés à un homme du caractère de Figaro, dont il aime et prise d'ailleurs les services. *En a-t-on vu d'aussi audacieux?* dit-il. Il dit vrai; mais apparemment il lui convient de le souffrir, et il a de bonnes raisons pour cela.

Mais comment Beaumarchais, qui a joué dans

[1] Quelqu'un de l'ancien parterre dit fort plaisamment : *Il n'est question, dans toute cette pièce, que d'une banqueroute. J'y suis, moi, pour mes vingt sous.*

[1] C'est-à-dire, au fond, aussi peu exacts : car Beaumarchais n'était pas fort sur la grammaire. Il parle de *conjonction copulative*, ce qui équivaut à *conjonction conjonctive*; et, ce qui prouve l'ignorance, il voulait dire *particule conjonctive*.

le monde un rôle honorable, n'a-t-il pas craint de se compromettre beaucoup trop en se personnifiant dans son Figaro? Il est sûr que l'idée est bizarre; mais d'abord elle est réelle, et si réelle, qu'il y est encore revenu dans *Tarare*, non pas quant aux actions du héros, mais quant au résultat de ses aventures et du poëme.

Homme, ta grandeur sur la terre
N'appartient point à ton état;
Elle est toute à ton caractère.

Ces vers sont un peu durs, et la pensée un peu vieille, mais dans ce Tarare, qui se tire de l'obscurité par ses talents, et des dangers par son courage, Beaumarchais retraçait et reconnaissait Beaumarchais. Seulement il y a de Figaro à Tarare le progrès du temps et de la fortune: celle de l'auteur était devenue très-brillante, et il ne la devait qu'à lui-même; c'était Tarare couronné. A l'époque de Figaro, valet-barbier, il luttait encore; il était *loué par ceux-ci, blâmé par ceux-là, et partout supérieur aux événements; aidant au bon temps, supportant le mauvais*, et surtout *faisant la barbe à tout le monde*. Qu'on se rappelle qu'il venait d'être réhabilité par un parlement, après avoir été *blâmé* par un autre; qu'on se rappelle, dans ce même couplet les *maringouins*, quolibet qui spécifie ses querelles avec un gazetier alors fort connu; que l'on fasse attention à cet autre quolibet, *faisant la barbe à tout le monde*, et qu'on dise ensuite que ce n'est pas là Beaumarchais.

De plus, ce Figaro, quoique aventurier *connu* à la police de Séville, et pas plus délicat en procédés que ne doit l'être un intrigant de profession, ne fait pourtant rien qu'on puisse appeler proprement une méchante action. Il trouve tous les moyens bons pour enlever Rosine à son tuteur, mais c'est pour la marier au comte Almaviva. Il joue cent mauvais tours à ce seigneur redevenu son maître; mais c'est pour défendre sa fiancée, que ce maître veut dérober à son valet. Enfin il joue le beau rôle dans le dernier drame, où il parvient à démasquer et éconduire *l'autre Tartufe*. Il a toujours plus d'esprit que tout ce qui l'entoure, sans aucune exception; il fait la leçon à tout le monde en politique, en morale, en intrigue; il est bon fils, bon mari, bon serviteur; et en se comparant au comte, qu'il trouve bien hardi d'oser se jouer à lui, il l'apostrophe ainsi dans ce monologue si singulier à tant d'égards, sur lequel je reviendrai tout à l'heure:

« Parce que vous êtes un grand seigneur, vous vous croyez un grand génie. Noblesse, fortune, un rang, des places, tout cela rend si fier! Qu'avez-vous fait pour tant de biens? Vous vous êtes donné la peine de naître, *tandis que moi, morbleu! perdu dans la foule obscure*, il m'a fallu déployer *plus de science et de calcul pour subsister seulement, qu'on en a mis depuis cent ans à gouverner toutes les Espagnes; et vous voulez jouter!...* »

L'hyperbole est forte, et l'auteur la mettait à coup sûr sur le compte de la vanité comique d'un valet; mais cette exclamation, *tandis que moi, morbleu!* est bien évidemment celle de l'amour-propre de Beaumarchais.

Il spécula juste sur le temps où il vivait; il vit qu'on en était venu à mettre partout et en tout au premier rang ce qu'on appelait de l'esprit[1], et il se flatte que, de tous les rapports entre lui et son Figaro, rien ne refléterait sur lui plus sensiblement que celui de la supériorité d'esprit, ou que ce rapport du moins couvrirait tous les autres; et il ne se trompa pas.

Le Barbier de Séville est depuis longtemps jugé par les connaisseurs: c'est le mieux conçu et le mieux fait des ouvrages dramatiques de Beaumarchais. Les caractères en sont assez marqués et assez soutenus pour le genre de l'*imbroglio*: celui du tuteur amoureux et jaloux a un mérite particulier; il est dupe sans être maladroit. Les moyens de l'intrigue sont du vieux théâtre, et le fond en était usé; mais il est rajeuni par les incidents et le dialogue. Il n'y a point d'acte qui n'offre une situation ingénieusement combinée, piquante et gaie dans les détails. La pièce se noue plus fortement d'acte en acte, et se dénoue fort heureusement au dernier. La scène de Basile, au troisième, est neuve; et le singulier ne va pas jusqu'à l'invraisemblance; ce qui suppose beaucoup d'adresse dans l'auteur. Les bâillements et les éternuements sont d'un comique facile et vulgaire, il est vrai, comme les bégayements, les bredouillements et autres charges semblables; mais tout ce qui fait rire sans tomber dans le grossier ni dans le bas est du ressort de la comédie. Si, malgré ces avantages, je n'ai point classé cette pièce parmi les premières du second rang, c'est qu'elle est fort inférieure à trois comédies qui me semblent en possession de cette principauté, *l'Homme du Jour, Turcaret*, et *le Mariage fait et rompu*. La première est une pièce d'un comique noble et intéressant; une pièce de caractère et de mœurs, si bien faite, qu'il ne lui manque, pour être au premier rang, qu'un style digne du reste. La seconde, avec beaucoup moins d'intérêt et d'art, est

[1] Les suites de cette grande erreur, devenue épidémique parmi nous depuis cinquante ans, méritent d'être traitées aussi sérieusement qu'elles ont influé sur les événements de nos jours; et elles le seront dans *la philosophie du dix-huitième siècle*.

aussi de caractère et de mœurs : il y a pour le moins autant de gaieté et bien plus d'esprit encore, et un bien meilleur esprit, que dans *le Barbier*. La troisième, non moins agréable à la représentation, est d'une conception absolument originale dans toutes ses parties. Et c'est ici l'occasion de spécifier quelle est l'espèce d'originalité qu'on doit accorder à Beaumarchais. Ce n'est jamais celle des conceptions : les gens instruits savent qu'elles sont partout, et il est très-concevable que des peuples aussi spirituels que les Espagnols et les Italiens aient à peu près épuisé le genre de l'intrigue, qui pendant deux siècles a été le seul de leurs comédies. Ce qui est à Beaumarchais, c'est d'avoir substitué aux fadeurs et aux bouffonneries qui sont tout l'assaisonnement des anciens canevas espagnols et italiens [1], un dialogue plein de saillies et une hardiesse plaisamment satirique, d'autant plus piquante, que personne ne s'attendait qu'on osât jamais en ce genre aller jusque-là. C'est là ce qui fit en grande partie la fortune très-extraordinaire de ses *Noces de Figaro*.

Il passa quatre ans à combattre les obstacles qu'on opposait et qu'on devait opposer à la représentation de cette pièce. Il la lisait partout où il croyait pouvoir influer sur les autorités qu'il fallait rassurer; et toujours apologiste en même temps que lecteur, il repoussait toutes les objections, insinuait ses défenses, et endoctrinait l'opinion. Il eut successivement cinq ou six censeurs, et composait avec chacun d'eux selon la personne et les circonstances. La pièce restée en litige intéressa bientôt toutes les puissances, et bien plus encore celle qui a fini par être la plus forte de toutes, la curiosité publique, aiguillonnée à un point dont rien n'a jamais approché. Qu'est-ce donc que cette pièce qui met tout en rumeur depuis si longtemps, qui partage la cour et la ville, dont on dit tant de choses singulières? La verra-t-on? ne la verra-t-on pas? Dans une ville telle que Paris, et dans ces temps de calme et de sécurité, la plus grande nouvelle, le plus grand événement devait être la première représentation des *Noces de Figaro*. On se crut au moment de la voir, non pas au Théâtre-Français, mais à celui des Menus, où les comédiens, qui faisaient leur cause de celle de l'auteur, avaient obtenu la permission de faire comme un essai de cet ouvrage si attendu. On s'arracha les billets; six cents voitures défilaient dès le matin de tous les quartiers de Paris, lorsqu'à onze heures un ordre du ministre les fit toutes retrograder : défense de jouer la pièce. Chaque semaine la permission était promise, et retirée la semaine suivante. Enfin la persévérance de Beaumarchais, qui fut toujours à toute épreuve, l'emporta sur toutes les résistances, et quoi qu'aient pu faire pour lui la séduction et le crédit, ce qui le servit le mieux, fut une phrase adroitement insérée dans la pièce :

« Il n'y a que les petits hommes qui redoutent les petits écrits. »

Cette maxime, si susceptible d'interprétations diverses, ne faisait rien du tout à la circonstance; car une pièce en cinq actes n'est rien moins qu'un *petit écrit*, et il ne s'agissait point ici d'hommes *petits* ou *grands*. Mais enfin les supérieurs ne voulurent pas être de *petits hommes*, et la pièce fut jouée. Nombre de personnes couchèrent la veille à la comédie dans les loges des acteurs, pour s'assurer mieux de leur place; la salle, quoique très-grande, était à moitié pleine avant que les bureaux fussent ouverts. Une pareille représentation devait être tumultueuse, et les ennemis de Beaumarchais ne s'y oublièrent pas. On jeta même du cintre des épigrammes très-virulentes contre lui, et qui coururent de main en main. Mais l'agrément de l'ouvrage triompha de tout; *les Noces de Figaro* furent jouées deux ans de suite, une ou deux fois par semaine, et toujours suivies : on y accourut de toutes les provinces de la France, et même des pays étrangers. La pièce valut cinq cent mille francs à la Comédie, et quatre-vingt mille à l'auteur; et pour que rien ne manquât au succès, jamais pièce ne fut jouée avec un plus parfait ensemble, quoiqu'elle remplît à elle seule toute la durée du spectacle [1], c'est-à-dire plus de trois heures; et c'est là aussi un de ses premiers inconvénients.

Il est toujours dangereux, dans les arts, de trop dépasser les mesures qu'une longue expérience a proportionnées aux objets. Une pièce de trois heures et demie est trop longue pour soutenir toujours l'attention. Je vis quatre fois *les Noces de Figaro*, et quatre fois les trois premiers actes me firent le même plaisir, hors la scène de la reconnaissance. Dans les deux derniers, l'infériorité est si sensible, que la pièce tomberait, si l'intérêt en était le mobile. Mais, quoi qu'en dise l'auteur dans sa préface, et très-heureusement pour lui, c'est la curiosité seule qui soutient cette machine compliquée; et alors le remplissage, les scènes de mots, les fêtes de noces,

[1] Parmi ces derniers, on sait que Goldoni est le premier dont le dialogue ait eu de la vérité et du naturel, et cet écrivain est de nos jours. Mais il est très-faible d'intrigue et d'action; témoin son *Bourru bienfaisant*, où l'une et l'autre manquent absolument, et dont tout le comique tient à un contraste toujours le même entre les choses et le ton, c'est-à-dire à un comique de pantomime.

[1] Il en est de même du *Bourgeois Gentilhomme*; mais la cérémonie burlesque du *Mamamouchi* tient lieu de quatrième acte et de petite pièce, et la comédie n'est pas plus longue qu'une autre.

les petits jeux de théâtre, font gagner du temps, et peuvent passer, dans l'attente du dénoûment : ils impatienteraient à l'excès, si l'unité d'action et d'intérêt s'était emparée des esprits dans les premiers actes. Si les préfaces mêmes de l'auteur ne montraient un homme peu versé dans la poétique du théâtre, et qui emploie tout son esprit à s'en faire une pour ses pièces, on ne concevrait pas qu'il ait pu imaginer que *le plus véritable intérêt se porte ici sur la comtesse.* De quel *intérêt* veut-il parler? S'il pouvait y en avoir, ce ne pourrait être dans le fait que celui de son *goût naissant* pour le page Chérubin; mais l'auteur lui-même est loin de l'entendre ainsi. Quels efforts ne fait-il pas dans sa préface pour nous persuader que cette *bienveillance pour un enfant son filleul n'est qu'un pur et naïf intérêt sans conséquence, un intérêt sans intérêt,* et qu'il n'y a pas le moindre reproche à faire à la comtesse, *la plus vertueuse des femmes et l'exemple de son sexe?* Il est pourtant vrai que *ce léger mouvement dramatique qui la met un moment aux prises avec ce goût naissant qu'elle combat,* l'occupe et la domine depuis le commencement de la pièce jusqu'à la fin, depuis l'instant où elle s'empare du *ruban qui ne la quittera plus,* qu'elle porte *dans son sein,* parce qu'il a été au bras du page, jusqu'à celui où elle le jette, parce que le Chérubin, léger comme un page, vient d'être surpris pour la seconde fois avec Fanchette. Je conçois bien qu'une passion de cette nature (et c'en est bien une très-caractérisée en paroles et en actions) n'est pas d'une femme *la plus vertueuse des femmes et le* modèle *de son sexe,* et qu'on a pu, sans être trop rigoriste, se récrier sur l'*indécence* d'un pareil *amour.* Mais, puisque l'auteur nie absolument l'*amour* pour écarter l'*indécence,* il est clair que ce n'est pas là que peut être cet *intérêt qui se porte sur la comtesse.* Il reste celui que l'on peut prendre à une jeune et tendre épouse abandonnée d'un époux qu'elle adore, et c'est en effet celui-là que Beaumarchais veut que l'on aperçoive dans sa pièce. Mais franchement il n'est que dans sa préface; et c'est traiter le lecteur comme Figaro traite Basile, que de nous faire accroire que la tendresse conjugale occupe la comtesse quand elle a véritablement la tête remplie, et l'on pourrait dire tournée, du petit page. Qu'elle soit piquée des projets du comte sur la Suzanne, et qu'elle cherche à les déjouer, c'est ce qui est tout naturel à une femme même indifférente, et la comtesse peut fort bien être jalouse du comte sans en être encore amoureuse, comme il est jaloux d'elle sans en être encore épris, toutefois avec les nuances différentes du caractère et du sexe. C'est précisément ce que l'on voit ici, et il est trop certain que personne ne pense à s'apitoyer sur l'*abandon* de la comtesse, qui passe son temps à faire l'amour avec son page. Il n'y a donc, je le repète, d'autre intérêt que celui de la curiosité; mais il suffit dans une pièce à événements : et l'auteur ayant à fournir une longue carrière, s'est rejeté pour cette fois dans tout le fracas des *journées* espagnoles; il a multiplié les acteurs, les épisodes, les incidents, les surprises, ressources nécessaires de ce genre, qui était le sien, et qu'il a bien connu. Il l'a traité avec art dans les premiers actes : au premier, la scène du page sur le fauteuil; au second, celle où il saute par une fenêtre; au troisième, celle de l'audience. Tout cela est bien ménagé, plein de mouvement sans trop d'embarras, et forme un spectacle très-amusant. Il n'en est pas de même des deux derniers. Le quatrième est sans action : hors le billet du rendez-vous remis au comte par Suzanne, tandis qu'il lui arrange sur la tête le bouquet nuptial, tout le reste est rempli par la fête du château et du village, et par la querelle très-insipide entre Basile et Figaro. Mais cet acte se termine par un trait d'un fort bon comique, quand Figaro, qui se vantait d'une *philosophie imperturbable* sur la jalousie, qui appelait la jalousie *un sot enfant de l'orgueil, la maladie d'un fou,* est tout à coup pétrifié à la fausse apparence d'une infidélité de Suzanne : *Ce que je viens d'entendre, je l'ai là comme un plomb.* Voilà de la vérité, voilà bien la nature. Mais à quel excès l'une et l'autre est violée dans le monologue du cinquième! Quel amas des plus révoltantes invraisemblances dans toutes les scènes nocturnes de ce dernier acte, où personne n'est reconnu de personne, sans autre artifice que celui qu'indique l'auteur, de *déguiser sa voix!* Oui, l'on déguise sa voix au bal masqué, au moyen d'une voix toute factice : mais on n'a pas celle d'autrui, qu'on ne saurait se donner. Quoi! le comte prendra la voix de sa femme pour celle de Suzanne, lui qui connaît parfaitement toutes les deux! Figaro, qui a l'oreille si fine, s'y méprendra de même, et dans un dialogue prolongé! Quelle extravagance! Et ce Figaro, qui a tant d'esprit dans les affaires des autres, en a si peu dans les siennes, que, malgré les avis de sa mère Marceline, et sans se donner le temps de rien examiner sur ce prétendu rendez-vous de Suzanne avec le comte, rendez-vous tout semblable à celui qu'il a concerté lui-même le matin, il s'en va comme un fou rassembler Bartholo, Basile, Antonio et jusqu'à Bridoison, pour surprendre sa fiancée en flagrant délit avec son maître. Il va se faire moquer de tous ceux dont il s'est tant moqué : et qu'en peut-il espérer, si ce n'est de perdre une riche dot, et de se faire peut-être as-

sommer par un homme aussi *violent*, aussi brutal que le comte Almaviva? Pauvre Figaro! Dira-t-on qu'il a perdu la tête? Dans un premier mouvement, fort bien; mais il a eu tout le temps de la réflexion; mais il s'est rendu et avec joie aux sages remontrances de Marceline, et l'on ne dit pas même pourquoi il est retombé dans son accès de jalousie folle : tout ici est également faux et forcé. Et Almaviva, qui fait la même sottise, qui assemble toute sa maison dans le jardin, au milieu de la nuit, pour arrêter *l'infâme qui le déshonore!* Almaviva, qui croit fermement que sa femme vient d'entrer dans un pavillon pour se jetter dans les bras, de qui? de Figaro! Almaviva, tel qu'on nous l'a peint, être si grossièrement dupe! Il a bien raison de dire ensuite : *Ils m'ont traité comme un enfant*. Mais lui sied-il d'être cet *enfant*-là? Tout cela, il faut le dire, fait pitié; et quand on rapproche tant de fautes de tous les éloges que l'auteur se prodigue à lui-même, aussi inconcevables que les jeux de cette lanterne magique qui fait le dénoûment de sa pièce, on n'est pas plus tenté d'excuser l'ouvrage que l'auteur.

Encore, s'il ne donnait sa *Folle journée* que pour ce qu'elle est; mais il a soin de nous avertir que ce titre n'était qu'un leurre; il se moque de ceux qu'il a su dérouter par *la grande influence de l'affiche, influence* sur laquelle il veut *faire un ouvrage*. Il veut qu'on se prosterne devant *la profondeur de sa morale et de ses aperçus;* il ne voit dans ses censeurs que des ennemis, des envieux, des calomniateurs, et surtout des *grands*. Oh! c'est trop : sans être rien de tout cela, on pouvait assurément trouver une foule de défauts dans sa fable, où il n'en reconnaît pas un seul. Je lui disais un jour que, quoiqu'il y eût beaucoup d'esprit dans ses *Noces de Figaro*, il en avait fallu moins pour les composer que pour les faire jouer; et, tout en riant, il en convint à peu près : c'était lui accorder deux sortes d'esprit au lieu d'un; mais quant à celui de se juger soi-même, je ne sais si personne en a jamais été plus loin.

Ce grand monologue de quatre pages, sur lequel je me promettais bien de revenir, est d'abord une monstruosité en théorie dramatique. Il est d'une impossibilité morale que Figaro, furieux et presque aliéné de jalousie, s'asseye sur un banc pour y faire un narré le plus travaillé, à sa manière, de l'histoire entière de sa vie depuis sa naissance jusqu'à cette nuit où il attend sa perfide Suzanne. A qui s'adresse cette longue histoire? Aux arbres et aux échos assurément, car ce ne saurait être aux spectateurs; et quand ce serait à ceux-ci, qui jamais s'est avisé de faire à soi ou aux autres un pareil résumé dans le moment de surprendre une maîtresse, une fiancée, en rendez-vous de nuit, dans un moment où l'on n'a jamais, où jamais on ne peut avoir qu'une seule idée? Je n'oublierai pas dans quel étonnement me jeta ce monologue, qui dure au moins un quart d'heure : mais cet étonnement changea bientôt d'objet, et le morceau était extraordinaire sous plus d'un rapport. Une grande moitié n'était que la satire du gouvernement : je la connaissais bien; je l'avais entendue; mais j'étais loin d'imaginer que le gouvernement pût consentir à ce qu'on lui adressât de pareilles apostrophes en plein théâtre. Plus on battait des mains, plus j'étais stupéfait et rêveur. Enfin, je conclus à part moi que ce n'était pas l'auteur qui avait tort; qu'à la vérité le morceau, là où il était placé, était une absurdité incompréhensible, mais que la tolérance d'un gouvernement qui se laissait avilir à ce point sur la scène l'était encore bien plus, et qu'après tout Beaumarchais avait raison de parler ainsi sur le théâtre, n'importe à quel propos, puisqu'on trouvait à propos de le laisser dire.

C'était en 1784, peu d'années avant la révolution; et, quoique alors personne n'y songeât, les gens capables de penser et de prévoir, soit ceux de ce temps, soit ceux du nôtre, pouvaient et peuvent aujourd'hui mettre à profit les réflexions que doit faire naître ce monologue, trop long pour être transcrit ici, mais qui sera toujours curieux à relire. Je me borne à quelques lignes qui ne se rapportent même pas aux conséquences politiques dont je viens de parler, mais seulement à la disconvenance inouïe de ce langage avec la situation.

« Forcé de parcourir la route où je suis entré sans le savoir, comme j'en sortirai sans le vouloir, je l'ai jonchée d'autant de fleurs que ma gaieté me l'a permis; encore je dis ma gaieté, sans savoir si elle est à moi plus que le reste, ni même quel est ce *moi* dont je m'occupe : un assemblage informe de parties inconnues, puis un chétif être imbécile; un petit animal folâtre, un jeune homme ardent au plaisir, ayant tous les goûts pour jouir, faisant tous les métiers pour vivre; maître ici, valet là selon qu'il plaît à la fortune; ambitieux par vanité, laborieux par nécessité; mais paresseux avec délices; orateur selon le danger, poëte par délassement, musicien par occasion, amoureux par folles bouffées : j'ai tout vu, tout fait, tout usé, etc. »

J'avais tort de dire qu'il remontait à sa naissance; il remonte plus haut, jusqu'au ventre de sa mère, afin de n'omettre aucune des époques de la nature humaine. Voilà bien le *Figaro philosophe;* mais dans la fin de la période, il y a du *Figaro-Beaumarchais*. On voit quel chemin avait fait cette *philosophie* du siècle pour amener ce *moi* de pyrrhonien

jusque dans une comédie, cette métaphysique mêlée à la bouffonnerie.... Il y aurait trop à dire; mais que ne donnerais-je pas pour que Molière eût entendu ce monologue, et pour entendre ensuite Molière sur les progrès dont l'art dramatique est redevable à notre *philosophie!*

Celle de Beaumarchais, qui prétendait surtout être *morale*, s'indigne des reproches d'*immoralité* que l'on faisait à ses *Noces de Figaro*. Mais je ne sais si là-dessus lui-même était de bonne foi : je ne crois pas qu'il se fît encore cette illusion. Il avait vu avec perspicacité ce que le gouvernement et l'esprit public l'encourageaient à hasarder; que l'un, pour se donner un air de *philosophie*, puisque enfin c'était la mode, ne trouverait pas trop mauvais qu'on le gourmandât, et en savait assez peu pour croire s'honorer en se laissant insulter; que l'autre, soulevé contre la vanité des grands, désirait qu'on les humiliât d'autant plus, qu'ils avaient eux-mêmes très-imprudemment renoncé à leur véritable dignité pour se mettre au rang des *philosophes*, qui se moquaient d'eux : de là ces sarcasmes contre l'ignorance des magistrats et des hommes en place, contre l'ineptie des ministres, *donnant à un danseur l'emploi qui demandait un calculateur;* de là ce tableau burlesque de la science diplomatique, tracé par Figaro devant son maître Almaviva nommé ambassadeur, qui se contente de lui répondre *qu'il n'a défini que l'intrigue et non pas la politique*, quoique en effet il n'ait rien *défini*, et qu'il n'ait fait qu'une caricature aussi insensée qu'indécente. Ce ton de détraction universelle sur ce qui n'est point fait pour être livré à la risée publique, et ne l'avait jamais été depuis Aristophane, devait plaire à l'esprit français d'alors; et quoique tout cela fût d'ailleurs un placage étranger au dialogue, et contraire aux principes de l'art, Beaumarchais avait fort bien jugé que le public était mûr pour ce genre de satire, au point de ne pas même exiger l'à-propos, le bon sens ni le goût. Il n'avait pas calculé moins juste sur la dépravation des mœurs; il voyait que depuis longtemps les femmes ne se piquaient plus guère que d'être *désirables* et de se faire *désirer;* qu'il ne s'agissait plus pour elles d'être *honnêtes*, mais *sensibles;* et afin qu'on ne se méprît pas à ce genre de *sensibilité*, *le plaisir et les jouissances* faisaient le fond des conversations, avec des détails si savants, qu'il semblait que la société ne voulût rien laisser au tête à tête; comme aujourd'hui, par un progrès ultérieur et révolutionnaire, les femmes, qui ont appris de la *philosophie* que *la pudeur n'était point un sentiment naturel*, en sont venues à s'habiller sans se vêtir, grâces aux tissus légers qui, en dessinant les formes de leur sexe, ne refusent aux yeux que la nudité absolue, et, comme au climat de l'équateur et des tropiques, la promettent en un clin d'œil. Nous étions pourtant éloignés encore de ce dernier terme quand Beaumarchais imagina son rôle de Chérubin, très-joli assurément, et d'autant plus qu'il ne peut être joué que par une jolie fille en trousse de page, rôle très-neuf, qui montra pour la première fois sur le théâtre le premier instinct de la puberté dans un adolescent de treize à quatorze ans, *jeune adepte de la nature*, qui en est *aux premiers battements du cœur, vif, espiègle et brûlant;* c'est ainsi qu'on nous le représente dans la préface, et c'est aussi ce qu'il est dans la pièce. L'auteur *a choisi ce moment*, dit-il, *pour que son page obtînt de l'intérêt sans forcer personne à rougir; ce qu'il éprouve innocemment, il l'inspire de même*. J'avoue que ce *moment* est d'un intérêt très-chatouilleux; *innocent*, c'est autre chose. Ce qu'il y a de sûr, c'est qu'on n'avait pas cru permis jusque-là d'essayer sur la scène cet *intérêt*, qui, à cet âge, n'est proprement dans notre sexe que le premier attrait vers l'autre. On avait senti que, dans cet attrait purement physique, il ne pouvait encore entrer rien de *moral*, ni par conséquent rien de *décent*. Au contraire, on avait cru pouvoir montrer sans indécence de très-jeunes filles avec leurs jeunes penchants, par cette raison très-bien entendue, que, si le premier besoin du très-jeune homme est de jouir, le premier de la jeune fille est de plaire et d'aimer. S'il y a quelque chose de pur dans l'amour, c'est sans contredit le premier sentiment d'une vierge de treize à quatorze ans. Beaumarchais, qui connaissait de reste cette différence, a feint de l'oublier dans sa préface, mais s'en est parfaitement souvenu dans sa pièce. Le page *innocent* sait très-bien *s'enfermer avec Fanchette*, se trouver seul avec Suzanne pour l'*embrasser*, et s'il ne fait que des romances pour la comtesse, c'est qu'elle est si *imposante!*... Il a un tel besoin d'amour, qu'il *en parle* même à la duègne Marceline : *N'est-ce pas une femme, une fille?* Ce sont ses paroles; elles sont claires. Il est clair qu'il n'y a qu'*une femme, une fille*, qui puisse lui apprendre ce qu'il brûle de savoir; mais il n'en sait pas mal déjà, puisqu'il fait beaucoup valoir sa *discrétion* sur tout ce qu'il voit et entend autour de lui. Si la comtesse elle-même le regardait comme *un enfant*, elle ne serait pas si *altérée*, *si émue* avec lui, et même loin de lui. Si le comte le regardait comme *un enfant*, il n'en serait pas *jaloux* au point de remarquer cette *altération*, cette *émotion*, au point de vouloir *tuer cet enfant*, parce qu'il est enfermé avec la comtesse,

Qu'aurait-il dit s'il eût vu la scène de la toilette, le page aux pieds de sa marraine, qui *lui essuie les yeux avec son mouchoir;* la camériste qui fait remarquer à sa maîtresse *comme il est joli, comme il a le bras blanc, plus blanc que le sien en vérité;* toutes les agaceries de Suzanne, toutes les douceurs de la comtesse? Ce charmant page entre ces deux charmantes femmes occupées à le déshabiller et à le rhabiller est un tableau de l'Albane, et rien n'a autant contribué à faire courir aux représentations de *Figaro*. Quant à la *décence,* si l'on veut s'assurer de ce qu'en pensait l'auteur lui-même, malgré tous les cris qu'il affecte de faire entendre à ce sujet, on en peut juger par le persiflage qu'il mêle à ses déclamations. Il trace ironiquement le portrait d'un siècle corrompu, auquel il ne se flatterait pas de persuader *l'innocence de ses impressions;* et ce siècle est bien le nôtre, comme il veut qu'on le croie. Il ajoute sur le même ton : *N'ai-je pas vu nos dames dans les loges aimer mon page à la folie! Que lui voulaient-elles? Hélas! rien.* Cette apologie dérisoire n'est pas mauvaise en un sens; elle signifie ce que l'auteur n'a pas osé dire crûment.

« De quoi vous plaignez-vous? Il vous sied bien d'être si sévères dans vos censures, quand *vous êtes si sensibles dans les loges!* Ne condamnez pas l'auteur qui vous a servies à votre goût. Tout consiste aujourd'hui à porter l'*indécence* aussi loin qu'il est possible, pourvu qu'elle ne soit pas *de mauvais ton.* L'on ne demande plus au vice que du charme et de l'esprit; et qu'ai-je pu faire de mieux, que de le montrer dans toute sa séduction, naissant dans cette ignorance curieuse du premier âge, que nous sommes convenus de prendre pour de *l'innocence?* »

Quelle *innocence!* L'auteur était dans le secret, puisque dans la troisième partie de son *Figaro,* le premier fruit de cette *innocence* est de donner au comte Almaviva un fils de son page Chérubin. On aurait pu dire à Beaumarchais :

« Vous êtes en droit de vous moquer ici du public et des magistrats, lorsque, on ne cessant de courir à votre pièce, on ne cesse de crier qu'elle est *indécente et immorale.* Mais vous n'avez rien à répliquer à la raison et à l'honnêteté, qui vous diront qu'ils ont tort et vous aussi; que si l'*indécence* est dans les mœurs publiques, ce n'est pas un titre pour la mettre sur le théâtre, parce qu'en morale on ne justifie pas un tort par un autre, ni le mal par le mal. Cessez donc de nous vanter la *morale* de vos pièces. On en peut tirer du vice, et même du crime : qui en doute? Et pourtant il est contraire aux principes de l'art, qui sont ceux du bon sens, de présenter le crime sur la scène pour le couronner, et le vice pour le faire aimer. Vous êtes logicien dans vos mémoires, mais vous n'êtes que sophiste dans vos préfaces : d'où je conclus seulement que vos procès valaient mieux que vos pièces. »

Je ne m'arrête pas à une autre espèce d'*indécence :* une Marceline qui, d'un côté, reproche à Bartholo, son ancien maître, de ne pas vouloir l'épouser après lui avoir fait un enfant, et qui, d'un autre côté, réclame une promesse de mariage achetée de Figaro pour deux mille piastres; ce Bartholo, qui, lorsque Marceline reconnaît son fils dans Figaro, *ne veut pas être le père d'un pareil garnement, etc.* Ce sont là, à dire vrai, des scènes de corps de garde; et Basile, l'honnête entremetteur du comte auprès de Suzanne, et qu'elle-même appelle *agent de corruption,* fait très-ouvertement un métier que je ne me rappelle pas avoir vu sur la scène française. Mais cette sorte d'*indécence* n'est pas dangereuse, et, quoique grossière, la *grosse gaieté* de l'auteur (car elle l'est aussi quelquefois), fait passer le tout ensemble.

Cette gaieté de style et de dialogue est comme celle des préfaces : il y a autant de mauvais goût que d'esprit, c'est-à-dire beaucoup de l'un et de l'autre. Dès la première scène, ce sont de vieilles plaisanteries *sur le front* des maris, auxquelles l'auteur mêle un peu de jargon pour les déguiser.

« Ma tête *se ramollit de surprise,* et mon front *fertilisé...* — Ne le frotte donc pas. — Quel danger? — *S'il y venait un petit bouton, des gens superstitieux....* »

Figaro et sa Suzanne devraient être au-dessus de pareilles niaiseries. Et cette Suzanne qui doit être à Londres l'*ambassadrice de poche* pendant que son mari sera *casse-cou politique!* J'entends bien le second; mais pour le premier, l'auteur n'a sûrement pas dit ce qu'il voulait dire; le mot lui a manqué.

« Y a-t-il longtemps que monsieur n'a vu la figure d'un fou? — Monsieur, en ce moment même. — Puisque mes yeux vous servent si bien de miroir, étudiez-y l'effet de ma prédiction : si vous faites mine d'*approximer* madame...— Un musicien de guinguette. — Un postillon de gazette. — Cuistre d'oratorio. — Jockei diplomatique. — Disant partout que je ne suis qu'un sot. — Vous me prenez donc pour un écho, etc. »

Était-ce la peine de contourner avec tant d'efforts ces injures en épigrammes, pour que Basile et Figaro eussent l'air de faire de l'esprit en se querellant? Ce cliquetis de quolibets ne vaut sûrement pas ce qu'il a coûté. Mais en revanche, Beaumarchais a beaucoup de mots, beaucoup de sentences qui ne lui coûtent rien; car il les prend partout, et apparemment il en tenait registre quand il lisait.

« Un grand seigneur nous fait toujours assez de bien quand il ne nous fait pas de mal. »

Mot à mot dans l'*Art de désopiler la rate*, recueil où se pourvoient volontiers les gens à bons mots.

« Mettez-vous à ma place. — Je dirais de belles sottises. — Vous n'avez pas mal commencé. »

Rien n'est plus connu que ce dialogue : il est du siècle passé, et recueilli partout. Quelque chose de plus connu encore, ce sont ces vers de l'*Amphitryon* :

La faiblesse humaine est d'avoir
Des curiosités d'apprendre
Ce qu'on ne voudrait pas savoir.

Pourquoi nous dire en prose :

« Quelle rage a-t-on d'apprendre ce qu'on craint toujours de savoir ? — Le vent qui éteint une lumière allume un brasier. »

Vieux proverbe mis en vers il y a bien longtemps, et Figaro devrait les laisser à Basile, qui du moins y met des *variations*.

« Un art dont le soleil s'honore d'éclairer les succès. — Et dont la terre s'empresse de couvrir les bévues. »

Cette plaisanterie, tout aussi usée, ne valait pas qu'on l'amenât ainsi par une platitude emphatique qu'on fait dire à Bartholo, qui n'est pas un sot, et qui surtout ne songe pas à faire des phrases avec un soldat pris de vin : c'est entasser les disconvenances ; et pourtant cette faute est dans *le Barbier*, où l'auteur a été beaucoup plus sobre qu'ailleurs de ces sortes d'écarts. Mais en général il avait, comme *philosophe*, la manie des phrases et des maximes, et celle des quolibets et des rébus, comme plaisant et facétieux. Cette double affectation rend son dialogue beaucoup plus vicieux que son style ne l'est par les incorrections du langage.. Trop souvent on voit Beaumarchais arriver de loin pour se mettre à la place du personnage, et placer, n'importe comment, sa phrase ou son mot : en voici un exemple sur vingt autres tout aussi marqués. Figaro fait des serments de fidélité à sa Suzanne, elle l'interrompt :

« Oh ! tu vas exagérer : dis ta bonne vérité. — Ma vérité la plus vraie. — Fi donc, vilain ! en a-t-on plusieurs ? »

On ne voit pas trop à quoi revient cette réprimande de Suzanne, ni pourquoi elle se rend si difficile sur cette *vérité la plus vraie*, expression qui est bien de Figaro amoureux. Mais la réponse de celui-ci fait voir tout de suite pourquoi Suzanne lui fait cette mauvaise chicane.

« Oh que oui ! Depuis qu'on a remarqué qu'avec le temps de vieilles folies deviennent sagesse, et qu'anciens petits mensonges assez mal plantés ont produit de grosses, grosses vérités, on en a de mille espèces : et celles qu'on sait sans oser les divulguer, car toute vérité n'est pas bonne à dire ; et celles qu'on vante sans y ajouter foi, car toute vérité n'est pas bonne à croire ; et les serments passionnés, les menaces des mères, les protestations des buveurs, les promesses des gens en place, le dernier mot de nos marchands, cela ne finit pas. Il n'y a que mon amour pour Suzon, etc. »

L'amour revient d'un peu loin : Figaro, ou plutôt Beaumarchais, a fait du chemin pour le retrouver. Je ne dis rien de l'espèce de *philosophie* enveloppée dans ce bavardage sur les *anciens petits mensonges* et les *grosses, grosses vérités*. Il n'y a pas plus de bon sens que de bon goût dans tout ce fatras, et la fin est encore une de ces vieilleries qu'on a retournées de cent façons. Mais à quel point tout cela est hors de place ! Il n'y a, comme je l'ai dit, qu'un personnage de convention, tel que ce Figaro, qui puisse allier tant de disparates. Il vient de babiller en *philosophe*, mais il est poëte aussi, et c'est comme poëte qu'il dit à Suzanne :

« Permets donc que, prenant l'emploi de la Folie, je sois le bon chien qui mène cet aimable aveugle qu'on nomme Amour *à ta jolie mignonne de porte*. »

C'est comme diseur d'apophthegmes et de bons mots qu'il dit :

« Quand on cède à la peur du mal, on ressent déjà le mal de la peur.... La difficulté de réussir ne fait qu'ajouter à la nécessité d'entreprendre... »

et tous les adages de cette espèce. Passons-les donc à Figaro, bavard comme un barbier bel esprit ; mais je ne passe pas à Figaro-Beaumarchais de répandre la même bigarrure sur tous les personnages. Que l'amoureux Chérubin fasse une romance à l'espagnole, fort bien ; mais quand il folâtre avec Suzanne, qu'il lui prend des rubans et des baisers, et tourne avec elle autour d'un fauteuil, ce n'est pas le moment de faire de la poésie et de la phrase, comme celles-ci :

« *Et tandis que le souvenir de ta belle maîtresse attristera tous mes moments, le tien y versera le seul rayon de joie qui puisse amuser mon cœur.* »

Que Figaro se pique d'être grammairien, quoique son langage soit souvent baroque, et qu'en se servant des termes didactiques il les estropie parfois, je le lui pardonne. Mais je ne pardonne pas à Bartholo, tout docteur qu'il est, de raffiner sur la grammaire, quand il est enragé contre le barbier, qu'il reconnaît pour un agent du comte ; *métier qui lui fera une jolie réputation*, ajoute-t-il.

« Je la soutiendrai, monsieur, »

répond le fier barbier. Sur quoi le docteur lui réplique avec une finesse dont il paraît se savoir tant de gré, qu'elle lui fait oublier toute sa colère : *Dites que vous la supporterez*. Voilà un synonyme bien placé ! Il vaudrait mieux donner, comme on dit, *un soufflet à Despautère*, que d'en donner un pareil à

la nature. Enfin, il n'y a pas jusqu'à l'ivrogne Antonio qui ne débite des sentences, même quand il est pris de vin.

« Tu boiras donc toujours? — Boire sans soif et *faire l'amour en tout temps*, il n'y a que ça qui nous distingue des autres bêtes. »

Des autres bêtes est très-plaisant; et si Antonio s'arrêtait à *boire sans soif*, cela serait fort bon; mais *faire l'amour en tout temps*, ce rapprochement très-*philosophique* est un peu fort pour *Antonio*. La charmante Suzanne, dont le rôle est un des plus naturels de la pièce, n'échappe pas non plus tout à fait au goût de la phrase. C'est elle qui dit à sa maîtresse :

« Le jour du départ sera *la veille des larmes*. »

Il m'est impossible de mettre cette sombre métaphore sur le joli minois de la caméristе. Encore si elle disait *la veille du plaisir*, son imagination pourrait aller jusque-là, mais *la veille des larmes!* ce n'est pas elle qui peut figurer ainsi son langage. Que dire encore d'Almaviva, qui débite tout seul cette sentence en métaphore?

« Dans le vaste champ de l'intrigue il faut tout cultiver, jusqu'à la vanité d'un sot. »

Excellent pour Beaumarchais, qui parlait d'après l'expérience; mais pour Almaviva, qui est *dans le vaste champ de l'intrigue* pour empêcher le mariage d'un concierge avec une femme de chambre, ce qu'il peut empêcher d'un seul mot!

Si j'ai un peu détaillé ce genre de fautes, c'est d'abord parce qu'elles sont plus contagieuses dans un style séduisant, plein de vivacité, plein de feu, tel que celui de Beaumarchais; et puis, quel moyen d'être indulgent pour un écrivain qui se vante le plus de ce qu'il est le moins? Il est si éloigné de se reconnaître dans ses personnages, qu'il jure par le *dieu du naturel*, que, *si par malheur il avait un style, il s'efforcerait de l'oublier quand il fait une comédie; il évoque ses personnages; il écrit sous leur dictée rapide, etc.* Point du tout, monsieur de Beaumarchais; les invocations et les évocations n'y font rien, et n'en imposent qu'aux sots; vous n'avez pas la bouffissure monotone de Diderot votre *maître*, mais vous avez dans vos préfaces un peu de son charlatanisme; et, quoique aussi gai qu'il est triste, aussi léger qu'il est lourd, vous ne laissez pas de céder comme lui à la tentation de figurer en personne là où il n'y a point de place pour vous. Cette disconvenance, très-blâmable partout, est inexcusable au théâtre. Je voudrais qu'il y eût au spectacle quelques hommes de sens distribués en différents endroits de la salle, et autorisés à crier *l'auteur*, chaque fois qu'il s'aviserait de parler au lieu de l'acteur. Il se pourrait que de cette façon l'auteur fût appelé encore plus souvent qu'il ne l'est aujourd'hui, et ce n'est pas peu dire; mais ce serait du moins avec plus de profit, et pour son instruction.

Faut-il parler de *Tarare?* Comme opéra, ce n'est pas trop la peine. C'est, je crois, le seul ouvrage sans esprit qui soit sorti de la plume de Beaumarchais. Législateur dans sa préface comme de coutume, il donne son *Tarare* comme l'essai d'un nouveau système de mélodrame, qui doit perfectionner la musique théâtrale, et bannir l'ennui de l'opéra. Toutes ses promesses étaient magnifiques, et le nom de *Tarare*, si connu par le conte d'Hamilton, promettait du singulier, et excitait une curiosité et une attente que la pièce ne soutint pas. La fable, tirée d'un conte oriental, et bonne tout au plus pour les *Mille et une Nuits*, n'est qu'extravagante sur la scène, et la versification est l'amalgame le plus hétéroclite de la platitude et du phébus. Ce n'est pas ce qu'il y a de nouveau dans cet ouvrage, et le mélange du noble et du bouffon ne l'était pas plus, puisqu'il régnait à l'opéra, jusqu'à ce que les chefs-d'œuvre de Quinault l'eussent épuré. Mais ce qui est neuf, sans contredit, c'est *la grande idée philosophique qui couronne l'ouvrage* (à ce que dit la préface), *et qui même l'a fait naître;* c'est l'inexplicable prologue où elle est exécutée. *Tarare* est de 1787, deux ans avant la révolution; il y est fort question de *la touchante égalité*, de *l'accord politique entre les brames et les soudans, etc.* Sans la date, il y aurait belle matière à rire, surtout du prologue, qui est vraiment une œuvre de démence. Mais, sous ce rapport, *la philosophie du dix-huitième siècle* le réclame à juste titre, et c'est là que nous verrons comment elle est parvenue à faire éclore du cerveau d'un homme de beaucoup d'esprit ce qu'on croirait n'avoir jamais pu sortir que de la tête d'un fou. Cet opéra ne tarda pas à être oublié; mais on se souviendra longtemps du prologue, comme on se souvient du *Voyage dans la lune*, de Cyrano.

P. S. Il faut encore, pour compléter cet article de la comédie, dire un mot de deux auteurs morts dans ces dernières années, de Bièvre et Rochon. Je ne sais si une pièce du premier, *le Séducteur*, a été reprise; mais je sais qu'elle eut du succès à Paris dans sa nouveauté, quoiqu'elle n'en eût point obtenu à la cour, et je crois que c'est la cour qui avait raison. La versification mérite de l'estime à quelques égards, le drame n'en mérite aucune : il est mal conçu et mal composé; ce n'est autre chose qu'une mauvaise copie du *Lovelace* de Richardson, et du *Cléon* de Gresset. C'est d'après ce dernier que le marquis (le séducteur) rompt le mariage du jeune

d'Armance avec Rosalie; mais ce qui est fort bien arrangé dans *le Méchant*, ce qui même, comme on l'a vu, en est la partie vraiment comique, est ici dans l'avant-scène, et les effets que l'auteur a voulu en tirer sont invraisemblables. Un père de famille ne reçoit pas si facilement dans sa maison un jeune homme qui a recherché sa fille, et qui, *au moment de signer*, a disparu sans énoncer aucun motif, aucun prétexte d'une conduite si injurieuse et si malhonnête. On ne le reçoit point *avec un air froid;* on ne l'admet qu'introduit par le repentir; et ici l'on n'est sûr de celui de d'Armance qu'au cinquième acte; jusque-là il est toujours l'ami du marquis, dont les mauvais conseils lui ont fait commettre une faute qu'on ne se pardonne point quand l'amour nous la reproche. C'est d'après la fuite de Clarisse, dans Richardson, que le séducteur concerte avec Zéronès, son agent, la scène où il veut engager Rosalie à s'évader de la maison paternelle, et vient presque à bout de l'y déterminer. Mais tous les ressorts de Lovelace, en cette occasion, sont justes et bien préparés; tous ceux du marquis sont frêles et faux. Clarisse a pour Lovelace un goût de préférence, et une aversion décidée pour l'homme qu'on veut lui faire épouser de force. Sa démarche, surtout dans les circonstances du moment, telles que Lovelace a su les ménager, n'a rien que de très-concevable. Il n'en est pas de même de Rosalie; elle n'aime ni n'estime le marquis; elle aime d'Armance. La menace du couvent ne peut lui inspirer l'effroi que Solmes inspire à Clarisse : elle-même, quelques heures auparavant, projetait de s'y retirer; et d'ailleurs son père Orgon n'en a parlé que dans un moment d'humeur, et n'est rien moins qu'un Harlowe. Ce n'est point là une situation où l'on puisse convenablement proposer une évasion nocturne à une jeune personne bien née, sur qui l'on n'a obtenu encore aucune espèce d'ascendant (il s'en faut de tout), et à qui l'on parle pour la première fois. La lettre supposée de la mère du marquis n'est pas une meilleure invention, et n'excuse point Rosalie, qui n'a pas d'autre motif pour venir de nuit au bout du jardin attendre la voiture promise. On va chercher un asile chez la mère de l'amant que l'on veut épouser, soit; et encore faut-il pour cela qu'il n'y ait pas d'autre parti à prendre; mais on ne prend point ce parti-là sans avoir d'amour. L'auteur veut nous faire croire que Rosalie a *perdu la tête;* mais on ne la perd pas pour si peu de chose, à moins que d'être un peu imbécile, et Rosalie ne le paraît pas dans la scène avec le marquis, quoiqu'elle y paraisse faible et crédule sur ce qui intéresse son amour pour d'Armance et son amitié pour Orphise. Toute cette machine d'emprunt ne vaut rien, absolument rien; et c'est pourtant la pièce entière, au moins dans les deux derniers actes; car dans les trois premiers il n'y a pas apparence d'action, ce qui est encore un défaut très-grave. Nulle marche, nulle progression, nulle préparation pendant ces trois actes; tout est sacrifié aux développements du rôle principal, le séducteur; et les ressemblances et les réminiscences du *Méchant* ne sont pas favorables à ce rôle, auprès des amateurs qui ont de la mémoire et de l'oreille. Tous les autres personnages, hors celui d'Orphise, qui du moins est raisonnable, semblent avoir été réduits à la nullité, ou même à l'ineptie pour relever le séducteur : une Mélise qui, au premier mot, se croit aimée d'un homme tel que le marquis, quoiqu'elle ne soit pas donnée pour une folle, et qu'elle soit sur le point d'épouser un honnête homme qu'elle aime : ce Damis, cet honnête homme, qui vient trouver le marquis pour se battre avec lui, et qui se trouve tout à coup subjugué par le plus frivole persiflage, dont on ne peut être dupe sans être un sot. Orgon l'est du moins, lui, dans toute la force du terme : il s'est mis en tête d'être *philosophe,* pour n'être plus *occupé que de lui seul,* et il a pour maître de *philosophie* cet ancien valet du marquis, ce Zéronès, que son maître a introduit dans la société à titre de *philosophe,* autre imitation du *Charondas* de la pièce de M. Palissot, et qui est loin de valoir l'original; ce qui prouve que la distance est encore assez grande entre le médiocre et le mauvais. Il n'y a de remarquable dans ce rôle de Zéronès que l'intention de l'auteur, qui avait le courage, alors assez rare, d'attaquer nos *philosophes*. Il avait même assez bien aperçu leur principal caractère, l'orgueil de l'immoralité, étayé de l'orgueil des mots :

Il sait, grâce à mes soins, que celui qui reçoit
Accorde au bienfaiteur *bien plus qu'il ne lui doit...*
. . . Que j'acquiers des droits *sur sa personne*,
En daignant accepter les secours qu'il me donne.

Sur sa personne est pour la rime. Mais d'ailleurs on voit que Zéronès, en s'exprimant ainsi sur les bienfaits et la reconnaissance, est assez avancé en *philosophie :* ce n'est qu'un valet; mais les maîtres n'avaient pas mieux dit, et il répète fort bien sa leçon.

' A ses yeux la patrie est un point dans l'espace,

dit son admirateur Orgon, et Zéronès répond, *Tout au plus*. Certes, cela est fier et grand en *philosophie*. Orgon, qui ne trouve pas Zéronès bien fort sur l'histoire et l'astronomie, lui dit : *Que connaissez-vous donc? Le grand tout*, répond Zéronès. C'est bien là le mot de l'école; et le marquis, tout en se moquant de lui, ne laisse pas de parler le

même langage pour éblouir le bon homme Orgon :

> Ce n'est pas un mortel...
> C'est un esprit céleste, un être *aérien*.
> Du monde, avec un trait, il nous peint la structure :
> Un seul de ses regards embrasse la nature.

N'est-ce pas dans ce style que les *philosophes* parlent des *philosophes?* Il n'y a que le mot *aérien* qui est déplacé : celui-là est pour les illuminés. Mais on peut passer à l'auteur de n'en avoir pas su jusque-là. Ce qui n'est pas excusable dans un poëte comique, c'est d'avoir confondu l'avilissement avec le ridicule, d'avoir ignoré qu'il y a un degré d'abjection contraire aux bienséances théâtrales, et c'est celui de son Zéronès. Vadius et Trissotin se disent les grosses injures du pédantisme, qui ne touchent pas à l'honneur; mais Zéronès est traité par le marquis, en présence d'Orgon, comme ne peut jamais l'être aucun homme reçu dans la société. Cette scène, la plus mauvaise de la pièce, et l'une des plus mauvaises possibles, réunit tous les défauts. Elle n'a d'autre but que de persuader Orgon que le marquis et Zéronès ne sont pas d'accord : je veux bien qu'ils feignent une querelle; moyen souvent employé, mais plausible; ce qui ne l'est pas, c'est le grossier excès de cette feinte, excès qui suffirait pour en détruire l'effet. Le marquis a besoin que son Zéronès conserve quelque considération dans cette maison, et il va contre son but en l'avilissant devant Orgon, au point que celui-ci, à moins d'être stupide, doit voir qu'il n'y a qu'un valet déguisé, et même un valet de la dernière classe, que l'on puisse bafouer ainsi sans qu'il ait l'air de le sentir. Orgon, au contraire, se récrie d'admiration sur cette réciprocité d'injures, qui devrait lui ouvrir les yeux : c'est entasser l'absurde, et il n'en faudrait pas davantage pour en conclure que l'auteur n'avait aucune connaissance de l'art de la comédie. La pièce entière en est la preuve : tout est d'emprunt et tout est gâté; mais surtout le principal caractère, quoique fait aux dépens de tous les autres, est un contre-sens continuel. L'auteur a confondu un séducteur avec un homme à bonnes fortunes; cela est très-différent, et même incompatible dans une même action, dans un même sujet. Les conquêtes de l'homme à bonnes fortunes sont des femmes que l'on n'a pas besoin de séduire, et pour qui c'est un titre suffisant d'aimer leur sexe, et de passer pour en être aimé. Si un homme de cette espèce affichait un attachement, il perdrait sa réputation et ses avantages, et, comme a fort bien dit Collé, le chansonnier de ce monde-là :

> Un homme aimable, un homme à femmes,
> S'il veut être l'homme du jour,
> S'il veut avoir toutes ces dames,
> Ne doit jamais avoir d'amour.

Un séducteur est tout autre chose : c'est à un seul objet qu'il en veut, soit par intérêt, soit par vanité; et pour subjuguer ou l'innocence d'une fille, ou l'honnêteté d'une femme, il faut qu'il joue un rôle, celui d'homme passionné; il faut qu'il cesse un moment d'être libertin pour devenir hypocrite. Il ne peut vaincre qu'en persuadant qu'il aime; ce qui est la première de toutes les séductions, et même la seule auprès du sexe, quand il ne cède encore qu'à son cœur, et n'est pas abandonné au vice. Cette vérité d'expérience n'a jamais échappé aux romanciers : voyez Lovelace, dans le roman très-moral de *Clarisse;* Valmont, dans *les Liaisons dangereuses*, qui n'en sont qu'une très-scandaleuse copie. Ces deux monstres se font longtemps le pénible effort de contrefaire la vertu, pour la tromper et la corrompre. C'est donc une inconséquence impardonnable de nous montrer un séducteur qui s'amuse à une double intrigue de galanterie dans une maison dont il veut épouser la fille, et au moment même où il projette d'enlever cette fille, en feignant une passion assez forte pour égarer son innocente jeunesse. Cette faute est capitale; et si vous y joignez tant d'autres invraisemblances et disconvenances, vous en croirez aisément ceux qui, dans la nouveauté, ont vu la pièce ne devoir son succès qu'à cette espèce d'intérêt toujours si facile à répandre sur la situation d'une jeune personne abusée. Cet intérêt s'augmentait encore de celui que le public aimait à marquer à une jolie actrice [1] de vingt ans, qu'il regretta peu d'années après, et dont la voix et la figure, également douces, devenaient touchantes dans la douleur et les larmes. Cette impression, qui fut celle des deux derniers actes, soutint la pièce malgré tant de défauts; et l'auteur, dont on aimait le caractère facile et sociable, sans envier ses calembours, fut démesurément exalté par les journalistes, dont le suffrage, comme on sait, s'adresse d'ordinaire beaucoup plus à la personne qu'à l'ouvrage. On alla jusqu'à en comparer le style à celui du *Méchant :* il n'y a qu'à rire de ces rapprochements, qui seraient une véritable injure au génie, si l'ignorance et la légèreté qui les rendent si communs pouvaient être autre chose que le ridicule d'un jour, remplacé par celui du lendemain, qui ne dure pas davantage. Les connaisseurs savent qu'un bon couplet du *Méchant* vaut cent fois mieux que cent pièces telles que *le Séducteur*. La versification en général n'est ni dure ni incorrecte; elle a quelquefois une sorte d'élégance, mais elle n'est nullement

[1] Mademoiselle Olivier.

exempte de fautes, et de fautes graves, et son élégance travaillée est bien loin de cette aisance heureuse qui fait que le vers comique ne coûte rien à retenir, parce qu'il semble n'avoir rien coûté à faire. Les meilleurs vers de la pièce, les seuls qu'on ait retenus comme ayant quelque chose de ce caractère, se réduisent à ceux-ci :

Ce matin, agité d'une amoureuse flamme,
Seul, cherchant un objet pour *épancher* mon âme,
J'écrivais : tour à tour Lise, Éliante, Églé,
Célimène, s'offraient à mon esprit troublé.
Je ferme ce billet rempli de ma tendresse,
Et le nom de Lucinde est tombé sur l'adresse.

L'idée de ces vers est vraiment de la comédie, et le dernier est heureux; mais *épancher* est faux, précisément parce qu'il exprime un sentiment vrai, qui n'est nullement celui du personnage : *pour occuper mon âme* eût été beaucoup plus juste; et les quatre premiers vers pouvaient, sans beaucoup de peine, être beaucoup mieux tournés. La scène la mieux écrite est celle du cinquième acte, entre d'Armance et Rosalie; elle est plus du drame que de la comédie, et par conséquent plus aisée pour un auteur dont la diction est plus soignée que facile. Tout ce soin, tout ce travail, beaucoup trop ressentis, n'empêchent pas cependant qu'il n'arrive à l'auteur d'exprimer tout le contraire de ce qu'il veut dire :

De la séduction quelle est donc la puissance,
Si la crainte *peut seule* éloigner du devoir
Un cœur infortuné réduit au désespoir !

Cela signifie en français qu'*il n'y a que la crainte qui puisse éloigner du devoir, etc.;* il faut être dans le secret de la scène pour deviner que Rosalie veut dire, *s'il suffit de la crainte seule, s'il ne faut qu'un moment de trouble et de frayeur pour, etc.* Ce n'est pas là être sûr de l'expression de sa pensée, et dans une occasion où l'on ne peut pas l'être trop. Et combien encore cela même pouvait être mieux dit! Combien ne rencontre-t-on pas dans le style de ce *vague* qui est à côté de l'idée, de cette faiblesse qui est loin du bon? Et ce *vague* me rappelle encore une bien mauvaise expression, *le vague indéfini;* c'est une battologie ridicule. Est-ce qu'il y a un *vague défini?* Comme vers assez bien faits, je citerai de préférence ceux-ci sur le mariage. Ils sont dignes d'un fat, comme principes, mais ils sont, comme vers, d'un homme qui aurait pu apprendre à bien écrire, s'il eût vécu et travaillé :

. . . . . . Laisse ce froid lien
Aux êtres malheureux *proscrits* par la nature;
De leur difformité qu'il répare l'injure.
Le matin de la vie appartient aux amours;
Sur le soir, de l'hymen implorons le secours.
Ce dieu consolateur est fait pour la vieillesse;
Il *nous assure* au moins les droits de la jeunesse,
Et la main d'une épouse à son premier printemps
Fait naître encor des fleurs dans l'hiver de nos ans.
Mais prévenir ce terme, et choisir une belle
Pour languir de concert et vieillir avec elle,
C'est s'immoler soi-même, et c'est perdre en un jour
Les secours de l'hymen et les dons de l'amour.

Il y a bien encore quelques fautes. *Proscrits* n'est pas le mot propre; *disgraciés* était le mot nécessaire : c'est ce qu'il faut sentir en écrivant, et alors tout doit s'arranger pour encadrer le mot. *Nous assure les droits de la jeunesse* est encore moins juste; *nous rend* est ce qu'il fallait dire. Mais en total le morceau est bon, et je ne sais si l'on trouverait trois couplets dont on en pût dire autant. Quelle charmante réponse pouvait faire d'Armance, s'il eût été un véritable amant, et de Bièvre un véritable poëte!

Rochon aussi ne laissa pas d'être fort loué comme versificateur, quoiqu'il fût encore bien plus médiocre que de Bièvre, et qu'il soit resté dans la dernière classe de ceux à qui les acteurs ont fait au théâtre une petite fortune sans conséquence, et qui ne donne point de rang dans l'opinion. Il fit l'acte intitulé *Heureusement* avec deux contes de Marmontel, dont il mit la prose en vers (la prose est loin d'y gagner), et ne sut pas même tirer des deux contes l'intrigue d'un acte. Il fit *Hylas et Sylvie* avec toutes les pastorales connues, et avec un Amour déguisé en nymphe qui apprend à celles de Diane que les hommes ne sont pas des bêtes sauvages. Cette prodigieuse ignorance peut se supposer dans une jeune personne élevée solitairement, comme dans l'*Ile déserte* de Collé, joli acte imité de Métastase (c'est là que Rochon l'a prise); mais il est ridicule d'attribuer cette puérilité à des nymphes, qui sont des divinités du second ordre; et la Fable n'est point complice de cette sottise. Il fit les *Amants généreux* avec un drame de Lessing, très-faible d'intrigue, mais dialogué quelquefois avec un naturel de caractère qui distingue cet écrivain parmi ses compatriotes. Rochon, qui écrit aussi médiocrement en prose qu'en vers, n'a pas même imaginé de nouer un peu plus fortement la pièce allemande, que quelques traits heureux de Lessing soutinrent un moment dans la nouveauté; mais qui est trop vide d'action pour rester en possession de la scène. Il est impossible d'être plus pauvre d'invention que ce Rochon : il n'a su faire qu'une petite pièce à tiroir, *la Manie des Arts*, d'un sujet très-susceptible de fournir une comédie, *le Connaisseur* ou *le Protecteur;* mais il a du moins mis en action assez plaisamment l'historiette connue d'un placet chanté et dansé : c'est tout ce qu'il y a de comique dans la pièce. La première

représentation de son *Jaloux* fut marquée par un incident qui, je crois, est unique dans les annales du théâtre, et qui prouve quel ascendant peut avoir sur le public un acteur justement aimé, et quelles ressources peut trouver un auteur qui ne saurait avoir d'ennemis. Jusqu'au troisième acte la pièce avait été si maltraitée, et l'impatience du public se manifestait si violemment, que l'on était prêt à baisser la toile, lorsque l'acteur [1] chargé du principal rôle prit le parti de s'adresser au parterre, et sollicita son indulgence avec une espèce de douleur suppliante et de fort bonne grâce, en protestant qu'*on allait faire les derniers efforts pour lui plaire*. Il comptait sans doute sur une scène du quatrième acte, qui prêtait beaucoup aux moyens de son talent, et il ne se trompait pas. Sa prière fut accueillie avec faveur par le gros des spectateurs, et avec de longues acclamations par les amis de l'auteur, toujours en forces ces jours-là. Ils reprirent courage, et couvrirent d'applaudissements redoublés la scène où la pantomime de l'acteur fut véritablement assez belle pour faire regretter aux bons juges que la pièce ne fût pas meilleure. Ce sujet usé du *Jaloux*, qui a fourni aux grands comiques tant de scènes charmantes, n'offrait pas ici une seule situation nouvelle; car le déguisement d'une femme en homme, qui est le seul ressort de l'intrigue, était tout aussi trivial que le reste, à dater du *Dépit amoureux* de Molière, et de plus, manquait de vraisemblance. Il n'est guère possible qu'une jeune et jolie femme en uniforme de dragon ne soit pas reconnue pour ce qu'elle est, pendant une journée, au milieu d'une société nombreuse, et lorsque ce déguisement même, mis en problème dans cette société, appelle l'attention et l'examen. On a beau être fou de jalousie, on a des yeux, et il n'en faut pas davantage pour qu'un habit de dragon, non-seulement ne cache pas le sexe, mais le trahisse, au moins dans une femme qui en a les beautés. Le dénoûment du *Jaloux* ne vaut rien; et les scènes, presque toutes sans action, ne rachètent pas ce défaut à la lecture par une versification flasque, et un dialogue diffus et entortillé, qui n'a guère de sens et d'effet que ce que l'acteur peut lui en donner.

Ce n'est pas la peine de parler de la farce des *Valets Maîtres*, faite pour le carnaval, ni de l'*Amour français*, où il ne s'agit que de savoir si un jeune officier épousera une jeune veuve avant d'aller en garnison pour six mois, ou au retour de cette garnison. Ce n'était pas là le cas d'épuiser tous les lieux communs de l'honneur et de l'amour. L'opéra du *Seigneur bienfaisant* est, comme tant d'autres, où les paroles sont de trop : les fêtes en font tout le mérite, et celui-ci avait de plus un incendie qui en fit le succès. Il y a longtemps que, dans tous les genres de drames, on a pris le parti de mettre le feu sur le théâtre; ce qui est plus aisé que de mettre du feu dans la pièce.

C'est pourtant cet auteur qui trouvait très-mauvais qu'on mît quelque différence entre sa pastorale d'*Hylas* et celle d'*Issé*, et qui disait naïvement : *On sait comme j'écris*. Oui, ceux qui savent ce que c'est que d'écrire savent aussi qu'il n'y a peut-être pas une page de son théâtre où l'on ne rencontre des fautes grossières, des fautes de sens, d'expression, de convenance, tout ce qui prouve à la fois le défaut d'esprit et de talent. Voyez le portrait que madame de Lisban croit faire en beau de son petit cousin Lindor :

. . . . . . Marton, l'aimable enfant!
Toujours dansant, chantant, sautant, gesticulant,
Rêvant, imaginant cent tours d'espiéglerie,
Riant, riant sans cesse à vous en faire envie;
Parlant sans raisonner, mais *déraisonnant bien*;
Disant avec esprit *une fadaise*, un rien.

Le fond de ce portrait est dans le conte; mais la couleur en est un peu différente. On n'y voit pas, parmi les agréments de l'âge de Lindor, celui de *rêver;* on ne dit pas qu'il *déraisonne bien*, pour dire qu'il a de la grâce à déraisonner, ni qu'il sait *dire avec esprit une fadaise*. L'auteur a voulu dire *bagatelle*, et a cru que c'était la même chose. Le mot de *fadaise* ne s'est jamais présenté à l'idée d'une femme qui veut peindre les gentillesses et les étourderies qu'elle aime dans un jeune officier de seize ans. C'est dans cinq ou six vers que l'on découvre, au premier coup d'œil, tant d'inepties; jugez du reste, si la critique pouvait, ou devait s'en occuper. Et voilà les réputations de journaux! heureusement on sait ce qu'elles valent; mais dans tous les temps ce sera l'ambition de ceux qui ne peuvent pas en avoir une autre.

CHAPITRE VI. — *De l'opéra.*

SECTION PREMIÈRE. — Danchet et la Mothe.

En résumant ce qui a été dit jusqu'ici de la poésie dramatique dans ce siècle, nous voyons que la tragédie seule peut soutenir la comparaison avec le siècle dernier, grâces à Voltaire surtout, qui a du moins balancé par l'effet théâtral la supériorité que Racine s'est acquise par la perfection des plans et du style; que dans la comédie nous étions restés dé-

[1] M. Molé.

cidément inférieurs, puisque nos trois meilleures pièces, partagées entre trois différents auteurs, n'atteignaient pas la profondeur et l'originalité des chefs-d'œuvre du seul Molière, et n'égalaient pas même leur nombre, et qu'aucun de ces trois écrivains ne pouvait être généralement comparé, pour la force du génie comique, à l'auteur du *Joueur*, du *Légataire*, et des *Ménechmes*. Nous descendons encore davantage dans l'opéra, genre sans contredit moins difficile, et dans lequel pourtant rien ne s'est approché, même de loin, des nombreux avantages de l'heureux génie qui l'a créé, et qui seul y a jusqu'ici excellé. Quinault y reste toujours hors de comparaison, comme Molière, comme la Fontaine, comme Boileau, comme Rousseau, chacun dans le sien. Ce résultat, qu'on ne saurait contester, et que nous trouverons le même dans le plus haut genre d'éloquence parmi nous, celui de la chaire, et dans presque toutes les parties les plus brillantes de la littérature, ne répond pas tout à fait aux magnifiques prétentions d'un siècle si prodigieusement vain, mais n'en sera pas moins avoué par l'équitable postérité. Cette disproportion me semble assez bien expliquée par un mot fort remarquable d'un homme qui eut plus d'esprit que de talent dans les productions de sa jeunesse, mais dont la maturité sage et réservée a bien racheté la légèreté de ses premières années, le cardinal de Bernis, qui en 1767 écrivait à Voltaire : *Il est plaisant que l'orgueil s'élève à mesure que le siècle baisse.* La raison peut en effet trouver ce contraste plaisant ; mais elle le trouve aussi très-naturel.

Je sais que quelques hommes supérieurs ont pu, d'un autre côté, nous offrir une compensation, en appliquant le talent d'écrire, et dans un degré nouveau, aux sciences naturelles et spéculatives. C'est ce qui a classé dans un rang éminent Fontenelle, Buffon, surtout Montesquieu, qui, par sa force de pensée et d'expression, s'est mis à part dans son siècle, comme Tacite dans le sien. On doit sans doute y joindre J. J. Rousseau, mais en séparant du déclamateur et du sophiste le moraliste éloquent et l'homme sensible ; quand nous en serons là, je ferai valoir, autant qu'il convient, ces titres particuliers de notre âge. On a pu voir, dans l'examen du théâtre de Voltaire, combien je me suis attaché à en relever le mérite, et que j'étais aussi incapable de méconnaître ce que notre poésie lui doit, que je le serai ailleurs de dissimuler rien du mal qu'il a fait aux mœurs et à la religion. Plus je me crois obligé d'avouer ce qui nous accuse, moins je me crois permis de rien ôter à ce qui peut nous honorer.

Mais il n'en demeure pas moins vrai que, dans les arts d'imitation, qui en ce moment nous occupent encore, ce siècle a plus cherché à être novateur qu'il n'a réussi à servir de modèle, sans doute parce que l'un était plus aisé que l'autre. Cependant, quoiqu'il y eût dans cette ambition plus d'inquiétude que de moyens, elle n'a pas laissé de découvrir quelquefois des ressources secondaires qui déguisaient plus qu'elles ne rachetaient l'infériorité réelle par l'avantage de la nouveauté. C'est ainsi que nous avons vu la Chaussée substituer avec assez d'art et de bonheur le drame mixte à la haute comédie. Nous verrons de même, au théâtre de l'opéra, la Mothe, trop faible contre Quinault dans la tragédie lyrique, être plus heureux dans la pastorale, que le succès d'*Issé* mit en vogue, et dans ces actes détachés qu'on nomme à l'opéra *fragments*, qui ont été si longtemps à la mode. C'est dans ce même genre que Roy fit ses *Éléments*, qui, après avoir brillé sur la scène, ont conservé des droits à l'estime. *Jephté, Dardanus, Sémélé, Castor, Callirhoé*, et quelques autres pièces, ont obtenu dans le grand opéra un rang distingué qu'elles soutiennent plus ou moins à l'examen. Mais, avant d'en venir là, il faut voir d'un coup d'œil général ce que devint ce spectacle après Quinault.

Campistron, Duché, Fontenelle, Danchet, et la Mothe, se disputèrent les honneurs de ce théâtre : le premier n'y a gardé aucun titre, et c'est assez de dire que ses opéras sont encore bien au-dessous de ses tragédies. L'*Iphigénie en Tauride* de Duché n'est pas sans mérite ; elle a été reprise de nos jours avec succès, et Guymond de la Touche en a emprunté deux de ses plus belles scènes. Mais l'amour de Thoas pour Électre, et celui d'Électre pour Pylade, altèrent et affadissent tous le reste de l'ouvrage, dont ces deux scènes sont les seules qui soient dans le sujet. *Thétis et Pélée* de Fontenelle n'a pas survécu à son auteur, et l'*Hésione* de Danchet vaut beaucoup mieux que tout les opéras de ces trois écrivains. On sait que ce genre de drame est très-dépendant des différentes révolutions de la musique. Quinault seul (et cela suffirait pour son éloge) a séparé sa gloire de celle de son musicien, au point de gagner dans la postérité autant que Lully a perdu. Il s'en faut de tout que l'auteur d'*Hésione* lui soit comparable ; et, n'étant pas lu comme Quinault, il est peut-être moins connu par le meilleur de ses ouvrages que par le couplet si plaisamment pittoresque dont l'affubla le satirique Rousseau. Je ne serais pas même surpris (tant la malignité trouve les hommes crédules !) que bien des gens crussent tout de bon que Danchet était un

imbécile, parce qu'il avait la physionomie niaise. Il n'était pourtant pas dépourvu de talent, et son *Hésione* en est la preuve, malgré la faiblesse de ses autres productions. Cet opéra, joué la première année de ce siècle, eut un très-grand succès, et le méritait. Il est bien conçu et bien conduit; il y a de l'intérêt : le style en est médiocre, mais point au-dessous du genre, et s'il s'élève peu, il ne tombe pas. Il y a même des morceaux qui ont marqué, et tous les amateurs ont retenu ces vers du prologue, qui sont, il est vrai, les meilleurs qu'il ait faits, et que lui fournit la circonstance du siècle qui commençait :

Père des saisons et des jours,
Fais naître en ces climats un siècle mémorable.
Puisse, à ses ennemis ce peuple redoutable,
Être à jamais heureux, et triompher toujours!
Nous avons à nos lois asservi la victoire;
Aussi loin que tes feux nous portons notre gloire.
Fais dans tout l'univers craindre notre pouvoir :
Toi qui vois tout ce qui respire,
Soleil, puisses-tu ne rien voir
De si puissant que cet empire!

Ces trois derniers vers sont la plus heureuse imitation possible de ce beau trait d'Horace :

Possis nihil urbe Roma
Visere majus.

Les couplets du même prologue ne valaient pas, à beaucoup près, cette belle apostrophe, malgré la fortune qu'ils firent alors, et toute la vogue de l'air, devenu depuis celui des affreux couplets attribués à Rousseau. Mais le troisième était agréable, et ne manquait pas de douceur et de facilité.

Que l'amant qui devient heureux,
En devienne encor plus fidèle :
Que toujours dans les mêmes nœuds,
Il trouve une douceur nouvelle.
Que les soupirs et les langueurs
Puissent seuls fléchir les rigueurs
De la beauté la plus sévère;
Que l'amant comblé de faveurs
Sache les goûter et les taire.

Rousseau, qui se moquait de Danchet, était plus loin de lui dans l'opéra que la Mothe n'était loin de Rousseau dans l'ode. On a peine à concevoir que notre grand lyrique ait pu tomber si bas, et qu'il ait laissé insérer encore de si malheureux essais dans des éditions qu'il dirigeait lui-même longtemps après. L'absence du talent dramatique ne détruit pas celui de la versification; et comment Rousseau, si bon versificateur, Rousseau, si admirable dans ses cantates, genre si voisin de l'opéra, pouvait-il faire des vers tels que ceux-ci :

Au milieu des erreurs d'une guerre *effroyable*,
Dois-je accabler encore un prince *déplorable?*...
. . . .
Ce prince *espère* en nous, remplissons *son attente*...
. . . .
Et lorsqu'un sort heureux répond à notre *attente*,
La beauté de Médée *amuse votre bras*.
Est-il temps de languir dans une amour nouvelle?
N'en suspendez-vous point le cours trop odieux?
. . . .
Vous allez revoir ce vainqueur
Moins satisfait de sa victoire
Que sensible à la gloire
De toucher votre cœur.
. . . .
Vos ennemis, livrés *au destin de la guerre*,
De leur perfide sang ont *fait rougir* la terre.
. . . .
La Sibylle *séjourne* en ces lieux souterrains.
. . . .
Mais dans l'amoureux empire
Incessamment on soupire...
. . . .
Chaque moment *fait naître* en mon esprit confus
Un abîme d'incertitude.
. . . .
Ne tardons plus; *cédons à la fureur extrême*
Que m'inspire un juste transport, etc.

C'est ainsi que cinq actes de *la Toison d'or* sont écrits, sans qu'il y ait un seul endroit où l'on puisse retrouver le poëte à travers cet amas de platitudes et de fautes qu'on ne passerait pas à un écolier. En vérité, Voltaire, si souvent outré dans ses haines, n'exagérait pas pour cette fois, quand il disait que ces opéras-là étaient *au-dessous de ceux de l'abbé Picque*, l'un des derniers rimailleurs de son temps : il disait vrai.

Vénus et Adonis ne vaut pas mieux : on ne parle pas d'amour d'un ton plus froid et plus ridicule. C'est Vénus qui nous dit :

Sur l'aimable Adonis *je détournai* les yeux;
Ce funeste regard *commença mon supplice*
Je sentis à l'instant *dans mes esprits charmés*
Naître tous les transports d'une ardeur violente,
Et le seul souvenir *du héros qui m'enchante*
Ne les a que trop *confirmés*.

C'est Mars qui parle du *vif éclat* de sa juste colère, et du juste trépas qui *n'est qu'un degré fatal à la perte de son rival. Un degré fatal à la perte! Des transports confirmés par un souvenir! Une ardeur violente dans des esprits charmés!* Cet assemblage de mots incohérents et insignifiants est le vrai style de l'amphigouri : est-il possible qu'il ait été deux fois celui de Rousseau? Et on ne peut pas l'excuser sur l'âge; il avait alors vingt-cinq ans : ce n'est pas l'âge de la maturité, mais c'est déjà celui de la force.

La Mothe, dans cette même carrière si peu avantageuse à Rousseau, débutait, précisément à la même époque, par les succès les plus brillants, et ce fut une des premières causes de l'inimitié qui régna toujours entre eux, et dont le principe était uniquement dans la jalousie de Rousseau, comme la preuve en est dans les faits; car si celui-ci se

montra bientôt beaucoup plus grand poëte dans ses odes, il échouait en même temps dans ses tentatives dramatiques, et la Mothe obtenait des succès dans la tragédie, dans l'opéra, dans la comédie; et *Inès*, *Issé* et *le Magnifique*, ouvrages restés au théâtre, quoique dans un rang secondaire, répandaient sur l'auteur cet éclat qui suit d'abord les succès de la scène.

Nous avons vu qu'*Inès* ne soutenait pas le sien à la lecture, mais il n'en est pas de même d'*Issé*. La Mothe, incapable d'atteindre à la poésie tragique, se trouva beaucoup plus au niveau de la pastorale dramatique, qui n'exige aucune espèce de force, mais seulement de l'esprit, et cette sorte d'élégance qui résulte d'une diction pure et claire, d'un tour facile et agréable, et ne va guère au delà. C'est le mérite d'*Issé*, qui est encore aujourd'hui la meilleure de nos pastorales lyriques. Le sujet était fort simple; l'idée en était déjà commune, et a été depuis vingt fois ressassée dans tous les genres : c'est le déguisement d'un dieu qui veut se faire aimer d'une nymphe, sous le nom d'un berger. Mais si le fond est mince, il est nuancé avec art. La pièce, qui n'a que trois actes, est bien tissue; et comme les amours d'Apollon ne sont guère que de la galanterie, l'auteur fut à portée de faire voir que son talent allait du moins jusque-là, s'il ne pouvait aller jusqu'à la passion. Son dialogue est ingénieux sans l'être trop, et sa versification n'a plus cette sécheresse et cette dureté qui caractérisent ses odes, faites avec tant d'effort, et ses tragédies, écrites avec tant de faiblesse. Il faisait mieux, parce qu'il avait moins à tâcher; et c'est ce qui arrivera toujours quand un écrivain restera dans la sphère de son talent. On cite beaucoup de ses strophes quand on veut se moquer de vers *durs et secs :* mais on cite aussi des morceaux de ses drames lyriques, et notamment d'*Issé*, quand il s'agit de vers qui ont de l'agrément, de la douceur, et toutes ces grâces de l'esprit qui n'égalent pas, il est vrai, celles du sentiment, si fréquentes dans Quinault, mais qui conviennent et suffisent ici au genre et au sujet.

> . . . C'est Issé qui repose en ces lieux !
> J'y venais pour plaindre ma peine.
> Non; mes cris troubleraient son repos précieux :
> Renfermons dans mon cœur une tristesse vaine.
> Vous, ruisseaux, amoureux de cette aimable plaine,
> Coulez si lentement, et murmurez si bas,
> Qu'Issé ne vous entende pas;
> Zéphyrs, remplissez l'air d'une fraîcheur nouvelle,
> Et vous, échos, dormez comme elle.
> Que d'éclat! que d'attraits! Contentez-vous, mes yeux;
> Parcourez tant de charmes;
> Payez-vous, s'il se peut, des larmes
> Qu'on vous a vus verser pour eux.

Cette charmante cantatille est vraiment anacréontique : les vers sont bien coupés; et, même sans le secours du chant, le rhythme est assez d'accord avec les idées, les images et les mouvements, pour que l'effet en soit sensible : c'est là le mérite du poëte, de pouvoir se passer du musicien.

On n'a pas oublié non plus ce joli couplet,

> Les prés, les bois et les fontaines
> Sont les favoris des amants.
> On passe ici d'heureux moments,
> Même en s'y plaignant de ses peines, etc.;

ni ce monologue, que l'on ne chante plus, parce que la musique de ce temps a fait place à une autre, mais qui n'en est pas moins bon,

> Heureuse paix, tranquille indifférence,
> Faut-il que pour jamais vous sortiez de mon cœur !
> Je sens que ma fierté me laisse sans défense;
> Rien ne peut me sauver d'un si charmant vainqueur.
> Je force encor mes regards au silence;
> Je cache à tous les yeux ma nouvelle langueur.
> Mais que sert cette violence?
> L'amour en a plus de rigueur,
> Et n'en a pas moins de puissance.

On peut ici remarquer en passant le prix de l'expression juste. Parmi les mille et une apostrophes à l'*Indifférence*, que les recueils d'opéras mettent en ce moment sous mes yeux, j'en vois qui commencent par ces mots :

> *Charmante* indifférence, etc.

Et la *charmante indifférence* est à faire rire, autant que si l'on disait *le paisible amour*. Mais dans ce vers, fort bien fait,

> Heureuse paix, tranquille indifférence,

le sentiment de la chose est dans le nombre du vers.

Il y a pourtant quelques endroits faibles dans *Issé*, et entre autres, deux couplets *d'amourettes*, de *fleurettes* et de *chansonnettes :* tous ces diminutifs, trop aisés à accoupler, touchent de trop près au Pont-Neuf; mais le bon prédomine partout; et l'auteur se soutient même sur un ton un peu plus élevé dans le seul endroit qui le comportât, l'invocation à l'oracle de Dodone :

> Arbres sacrés, rameaux mystérieux,
> Troncs célèbres, par qui l'avenir se révèle,
> Temple que la nature élève jusqu'aux cieux,
> A qui le printemps donne une beauté nouvelle,
> Chênes divins, parlez tous;
> Dodone, répondez-nous.
> Mais déjà chaque branche agite sa verdure;
> Les chênes semblent s'ébranler;
> Chaque feuille murmure;
> L'oracle va parler.

L'auteur a joint aux amours d'Apollon ceux de Pan, son confident, pour une Doris, sœur d'Issé, et qui sont d'une tout autre espèce. Si la galanterie d'Apollon est tendre, celle de Pan est une sorte de

badinage qui ne réussirait pas souvent auprès des femmes, et qu'on ne pardonne ici au dieu des bergers que parce que, en sa qualité de confident, il ne songe qu'à passer le temps : il ne prêche que l'inconstance, et se donne franchement pour en être le patron et le modèle. Cet épisode, quoique un peu froid, ne forme pourtant pas une disparate trop forte, et offrait surtout au musicien un moyen de variété. Le poëte se tire même assez adroitement de cette intrigue de quelques heures, en faisant dire à Doris :

Eh bien! à votre amour je ne suis plus rebelle,
Et je consens enfin à m'engager.
Voyons, dans notre ardeur nouvelle,
Si vous m'apprendrez à changer,
Ou si je vous rendrai fidèle.

Cet engagement se fait au second acte; et, au troisième, Pan a déjà couru après une Thémire, et Doris a écouté le jeune Iphis. La partie se rompt comme elle s'était liée, sans peine et sans reproche de part et d'autre, et Pan s'écrie :

Le plus charmant amour
Est celui qui commence
Et finit en un jour.

Et qu'on ne dise pas que c'est là une morale d'opéra : tout au contraire, cela dut paraître à peu près une nouveauté; car si on veut entendre parler éternellement de *constance éternelle*, il n'y a qu'à lire des opéras.

En rendant justice à la coupe heureuse de ceux de la Mothe, on lui a pourtant reproché avec quelque raison l'uniformité de ces épisodes d'amour, qui d'ordinaire, chez lui, doublent l'intrigue principale, et forment ce qu'on appelle une partie carrée. C'est bien autre chose chez Métastase, où elle est toujours triple : il y était obligé, il est vrai, par une loi des théâtres italiens, qui ne voulait pas moins que trois amoureux et trois amoureuses. Ces règles-là sont un peu plus incommodes pour le génie que les trois unités d'Aristote, quoi qu'en dise M. Mercier; et pourtant Métastase, obligé de s'y soumettre, a trouvé un moyen de racheter, autant qu'il était possible, la choquante multiplicité de ses intrigues par des ressources de situation et des beautés de dialogue et de poésie. C'est à la fois une preuve de la force du talent et de la bizarrerie de l'usage; mais, après tout, l'intérêt du mélodrame est rarement assez vif pour exiger l'unité absolue; et, s'il faut deux épisodes à l'opéra italien, on peut bien en passer un à l'opéra français.

L'Europe galante avait précédé *Issé;* et si j'ai parlé d'abord de celle-ci, c'est qu'elle est infiniment supérieure à l'autre, et que la réputation de l'auteur, quoiqu'elle ait commencé à *l'Europe galante*, ne fut justifiée que dans *Issé*. La première ne put devoir sa réussite, qui fut très-marquée, qu'aux accessoires de la scène, et peut-être aussi à la nouveauté du genre, qui, offrant autant de pièces que d'actes, devint bientôt un si grand attrait pour la vivacité française, et une ressource si habituelle pour le théâtre de l'Opéra, dont la magnificence ne pouvait pas toujours écarter l'ennui, et faisait naître l'extrême besoin de la diversité. Il y en avait beaucoup à montrer sur la scène, en quelques heures, des amours et des costumes français, italiens, espagnols, et turcs; et c'est ce qui fit courir à *l'Europe galante*, comme on courut si souvent dans la suite à ces pièces appelées *fragments*, où l'on avait encore l'avantage de pouvoir choisir l'acte que l'on voulait, et de s'en aller avant l'acte dont on ne voulait pas; ce qui s'accordait fort bien avec un spectacle devenu proprement un rendez-vous pour la jeunesse, la beauté, l'oisiveté et l'opulence, et ce qui s'accordait peut-être encore plus avec le caractère de la société française, qui aurait voulu rassembler en un jour les jouissances d'une année. C'est bien là, je l'avoue, un violent symptôme d'ennui; mais où donc l'ennui se logera-t-il, si ce n'est au milieu du désœuvrement et dans la satiété des plaisirs?

Les actes qui composent *l'Europe galante* ne sont que de très-petites intrigues à peine ébauchées et assez mal dénouées. On y applaudit quelques traits de cette galanterie spirituelle que la Mothe entendait assez bien, et qu'alors on goûtait beaucoup :

Lorsque Doris me parut belle,
Je ne connaissais pas encore vos attraits.
Il faudrait, pour être fidèle,
Vous avoir toujours vue, ou ne vous voir jamais.

Cela n'est pas mal pour l'opéra, où les madrigaux ne sont pas déplacés; mais je ne crois pas qu'à l'opéra même on ait dû passer les vers suivants, qui ne sont qu'un très-frivole jeu de mots :

Doris était ma dernière amourette :
Vous êtes mon premier amour.

Bientôt la Mothe essaya la tragédie lyrique, et d'abord dans *Amadis de Grèce*, où il ne fit guère que se traîner sur les traces de Quinault. Il n'y a nulle invention dans son plan, nulle beauté dans le style, et la pièce serait encore très-peu de chose, quand on ne se souviendrait pas de l'*Amadis* de Quinault, dont une seule scène vaut mieux que tout le drame de la Mothe. Celui-ci n'est pas même exempt de cet abus d'esprit que la tragédie lyrique n'admet pas plus que la tragédie parlée, et dont aussi la Mothe s'est depuis garanti en ce genre, plus que

dans tout autre. Ici Mélisse dit au prince de Thrace, en lui parlant de son rival :

> Faites vos plaisirs de sa peine ;
> Vous êtes trop heureux de ce qu'il ne l'est pas.

C'est presque s'exprimer en énigmes, et l'obscurité est encore plus vicieuse dans les paroles chantées que partout ailleurs.

Marthésie, qui suivit *Amadis*, ne me paraît pas un sujet conforme aux vraisemblances dramatiques. La fable des *Amazones* est par elle-même trop contraire à la nature. On ne se fait point à voir des femmes en bataille rangée contre des hommes ; et un roi, un héros prisonnier d'une amazone, et qui vient nous dire qu'il s'est laissé prendre à la tête de son armée, parce qu'il a *été troublé par ses charmes*, est trop plat et trop nigaud. Il est clair que c'est lui qui devait désarmer et prendre l'amazone, ne fut-ce que pour avoir le temps de voir à loisir *ses beaux yeux*. Les Amazones et les Thermodon peuvent trouver place dans les détails de l'épopée ; sur le théâtre tout cela ne peut figurer que dans une farce de Dancourt : ces imaginations bizarres ne peuvent se prêter en action qu'au ridicule. Ce n'est pas que des exceptions attestées par l'histoire ne puissent autoriser par un concours de circonstances le personnage d'une femme guerrière ; mais un personnage n'est pas un peuple ; et de plus, Tancrède, amoureux de Clorinde, ne la frappe pas, il est vrai, dans le combat, mais il ne se laisse pas prendre. Que Diomède soit assez brutal pour blesser Vénus, quoiqu'elle n'eût d'autre arme que sa ceinture, il a tort sans doute, et Jupiter n'a pas tort non plus de dire à sa fille : *Qu'alliez-vous faire là? Les combats ne sont pas votre fait.* Tout ce morceau d'Homère est charmant ; mais la Mothe, sans être Homère, aurait dû savoir du moins que ce n'est pas sur un champ de bataille qu'un héros doit se rendre à une femme.

La Mothe revient à son genre et à son talent dans *le Triomphe des Arts*, ouvrage bien imaginé, bien exécuté, dont l'idée est ingénieuse, théâtrale et lyrique, qui offre partout de l'intérêt, et un intérêt varié, et qui est partout embelli des plus agréables détails. Rien n'était mieux vu et plus favorable sur un théâtre qui est proprement celui des arts, et où se réunissent la poésie, la musique et la peinture, que de les y présenter en action et en spectacle, avec le charme que peut y joindre l'amour. Tous les sujets sont bien choisis : c'est Sapho pour la poésie, Apelle et Campaspe pour la peinture, Amphion pour la musique, Pygmalion pour la sculpture ; et l'auteur a su tirer de la Fable et de l'histoire ce qu'elles lui offraient de plus avantageux. Quand Voltaire, pour le faire entrer dans *le Temple du Goût*, ne lui demande que quelques-unes de ses fables et quelques-uns de ses opéras, sans doute *le Triomphe des Arts* était du nombre ; et la Mothe, en ce genre, n'a pas été surpassé. Le style en général est soutenu, et l'on y distingue des morceaux dignes d'éloge : tel est celui de l'acte d'Amphion, lorsqu'il veut élever les murs de Thèbes pour y faire régner sa maîtresse :

> Antres affreux, demeures sombres,
> Que ma voix dissipe vos ombres ;
> Que de superbes murs dans votre sein formés
> Étonnent le soleil de leurs beautés naissantes.
> Tristes lieux, devenez des demeures brillantes,
> Digne de plaire aux yeux dont les miens sont charmés.
> Vous, sauvages mortels, descendez des montagnes,
> Quittez les bois et les campagnes ;
> Sous un empire heureux il faut vous réunir.
> Faites régner l'objet pour qui mon cœur soupire ;
> Venez ; si ma voix vous attire,
> Ses yeux sauront vous retenir.

Ce style est suffisamment poétique, et cette élégance est musicale. Niobé, que l'on élève sur un trône, chante ces vers :

> Amour, c'est à toi seul que je dois mes plaisirs.
> La gloire de régner flatte peu mes désirs ;
> Tes chaînes sont pour moi mille fois plus aimables.
> Je crains que de mon sort les dieux ne soient jaloux :
> Ils goûtent dans les cieux les biens les plus durables,
> Mais mon cœur enchanté possède les plus doux.

N'y a-t-il pas dans ces vers quelque chose du goût de Quinault? et qu'on ne s'y trompe pas : la distance des genres, et par conséquent celle des hommes mise à part, Quinault est classique dans son genre, comme Racine dans le sien. Je m'en suis convaincu plus que jamais en relisant ses opéras, que rien n'a encore égalés.

On sent, toutes les fois que la Mothe a bien fait, qu'il a regardé son modèle. Voyez ce dialogue de Campaspe, parlant de la préférence qu'elle donne à Apelle sur Alexandre ; la scène représente l'atelier du peintre :

> Apelle en ce lieu va se rendre :
> C'est ici que sa main doit achever mes traits ;
> Mais je crains que son art n'ajoute à mes attraits,
> Et ne redouble encor la flamme d'Alexandre.
>
> ASTÉRIE, *confidente*.
>
> Quoi? son amour peut-il vous alarmer?
> Craignez-vous de le rendre extrême?
>
> CAMPASPE.
>
> Puis-je me plaire à l'enflammer?
> Hélas! ce n'est pas lui que j'aime.

Il y a souvent de la délicatesse dans les pensées de la Mothe : il y a plus ici ; ce trait est de sentiment : on n'a rien dit de mieux contre la coquetterie. Astérie lui montre toutes les peintures qui l'environnent, et qui représentent les victoires d'Alexandre :

> Du maître de ces lieux c'est l'histoire immortelle ;
> J'y vois sa gloire et ses combats.

La réponse de Campaspe est très-spirituelle, et cet esprit est celui que donne le sentiment.

Et moi, je vois encor les triomphes d'Apelle.
L'art plus que la valeur est aimable à mes yeux :
Par lui, tout agit, tout respire;
Il sait animer tout, à l'exemple des dieux;
La valeur ne sait que détruire.
. . . .

Astérie continue l'éloge d'Alexandre :

Le ciel même à son gré fait tomber le tonnerre.
CAMPASPE.
Je sais qu'il fait trembler la terre;
Mais Apelle sait la charmer.

Apelle lui-même n'ose se flatter d'une semblable concurrence; il croit que le trouble et les soupirs de Campaspe ne sont que pour le héros qui l'aime.

. . . Que ce soupir trouble mon cœur jaloux ?
Il s'échappe pour Alexandre.
CAMPASPE.
Que vous êtes cruel de ne pas le comprendre!
APELLE.
Que croire, et que me dites-vous?
Aurais-je quelque part à ce soupir si tendre?
CAMPASPE.
Mes yeux osent le dire, et vous n'osez l'entendre!

Parmi tant de déclarations (car on sait que l'opéra est le pays des déclarations, et du moins elles sont mieux là que dans la tragédie), celle de Campaspe n'est sûrement pas la plus mauvaise.

Aucun ouvrage peut-être n'a reparu plus souvent sur le théâtre de l'Opéra que l'acte de *Pygmalion :* c'est le dernier de tous ces tableaux dont la Mothe a composé sa galerie dramatique, et quoique ce soit celui qu'on a paru revoir avec le plus de plaisir, j'avoue que je préférerais *Apelle et Campaspe*, peut-être parce qu'il n'y a pas de merveilleux. Mais ce merveilleux n'en est pas moins ici à sa place et fort bien traité. Je ne trouve rien à redire aux paroles de la statue, qui n'étaient pas aisées à faire, surtout à celles qu'elle adresse à Pygmalion dès qu'elle a jeté les yeux sur lui :

. . . Quel objet! Mon âme en est ravie;
Je goûte, en le voyant, le plaisir le plus doux.
Ah! je sens que les dieux qui me donnent la vie
Ne me la donnent que pour vous.
. . . .
Quel heureux sort pour moi! vous partagez ma flamme.
Ce n'est pas votre voix qui m'en instruit le mieux;
Mais je reconnais dans vos yeux
Tout ce que je sens dans mon âme.

Voltaire a trouvé quelque défaut de justesse dans ce vers de Pygmalion, qui fut très-applaudi :

Vos premiers mouvements ont été de m'aimer.

Le mot de *mouvement* lui paraît jouer sur l'équivoque du physique et du moral; mais, dans la statue récemment animée, l'un et l'autre se meuvent ensemble, et il n'est point du tout malheureux que le poëte ait saisi une expression qui les confond sans embarras et sans nuage. Cette remarque de Voltaire me semble beaucoup trop sévère, comme ailleurs vous le trouverez, je crois, beaucoup trop indulgent pour de mauvaises strophes de la Mothe, qu'il voudrait nous faire trouver bonnes. Les odes de la Mothe sont tombées, et ses bons opéras sont restés; c'est l'explication des jugements un peu étranges de Voltaire, en y joignant sa haine pour Rousseau, qui s'est fait tant de réputation par ses odes.

Mais dans les sujets tragiques, dès que la Mothe y retourne, on s'aperçoit tout de suite combien il a de peine à se tirer de la poésie noble, même de celle du grand opéra, qui est encore si loin de la tragédie. Il retombe sans cesse dans le prosaïsme, qui est le défaut général de sa versification dans les grands sujets, dans l'épique, dans le tragique, dans l'ode. Il cherche en vain à se relever par des tournures symétriques de madrigal ou d'épigramme : tous ces ornements, qui sont là aussi froids que petits, ne servent qu'à faire voir qu'il n'était nullement fait pour la haute poésie, et qu'il ne la sentait même pas.

Après ce *Triomphe des Arts*, qui fut vraiment le sien, vient une *Canente*, qui n'est encore qu'une contre-épreuve de l'*Amadis* de Quinault, mais la plus exactement calquée qu'il soit possible. Picus est Amadis, Circé est Arcabonne, le Tibre est Arcalaüs : même intrigue, mêmes caractères, mêmes situations. Mais les effets que Quinault a su tirer du spectacle et de la féerie, et surtout de l'expression des sentiments qui animent ces scènes, mettent entre ces deux ouvrages toute la distance qui peut se trouver entre un imitateur et un modèle.

Il y a un peu plus d'intérêt dans *Omphale* et dans *Alcyone*, et le fond appartient davantage à l'auteur.

La rivalité d'Hercule et du jeune Iphis son ami, et la victoire que le héros remporte à la fin sur lui-même en cédant Omphale à Iphis qui en est aimé, forment un dénoûment du genre héroïque, satisfaisant pour le spectateur. Mais il y a une certaine magicienne nommée Argine, depuis longtemps folle d'Hercule, qui ne peut pas la souffrir, et dont il pourrait dire comme Ménechme le campagnard :

Cette femme est sur moi rudement endiablée.

Il a quitté la Phrygie pour se sauver de ses poursuites; mais il n'en est pas quitte, et il la voit tout à coup arriver en Lydie pour troubler ses nouvelles amours avec Omphale, quoiqu'elles ne soient pas déjà fort heureuses. Cette terrible femme, qui a, comme de coutume, tout l'enfer à ses ordres, fait tout le vacarme de la pièce, et cette machine d'opéra est une des moins heureuses de cette espèce. Argine est plutôt une vraie sorcière qu'une magicienne, et

son rôle est aussi désagréable que sa situation. Il ne faut jamais, même dans ce qui est fait pour être haïssable, rien offrir de trop repoussant. On sait assez quelle monotonie de ressorts résulte depuis cent ans de cette nécessité d'habitude d'avoir un enfer dans un grand opéra, n'importe comment, parce que les effets d'exécution et d'optique en sont beaux. C'est une des richesses de ce théâtre, mais le plus souvent un des vices du drame et un des écueils de l'art; il faut bien de l'adresse pour s'en sauver, ou bien des ressources pour s'en passer. Les décorateurs, les machinistes, les danseurs, tous veulent un enfer à tout prix; et le poëte, obligé de leur complaire, fait comme il peut pour en avoir un. Au reste, cet enfer passe toujours, quel qu'il soit; mais Argine déplut tellement à la représentation même, qu'il fallut supprimer une partie de son rôle : elle revenait encore, après le mariage d'Omphale et d'Iphis, s'acharner de plus belle sur Hercule, depuis qu'elle n'avait plus de rivale; et comme il n'en voulait pas plus alors qu'auparavant, elle mettait le feu au palais, pour se venger de ses refus. La pluie de feu était, depuis *Armide*, une des merveilles familières de l'opéra, comme elle l'est encore; mais on était si las d'Argine, qu'on prit le parti de retrancher toute cette moitié du dernier acte, d'où il arrive que la pièce finit sans qu'on sache ce que la sorcière est devenue, et sans qu'on en dise un mot. Mais qu'importe? on n'y regarde pas de si près à l'opéra, et je n'ai fait mention de cet incident qu'à cause du sacrifice de la pluie de feu qui m'a paru un événement remarquable, et d'autant plus, que la pièce eut d'ailleurs du succès, comme en ont eu plus ou moins tous les opéras du même auteur; ce qui prouve en lui l'entente générale de ce théâtre. Je les ai vus tous repris et suivis dans ma jeunesse, et je ne doute pas qu'une musique nouvelle ne fît revivre des ouvrages qui ne sont morts qu'avec l'ancienne, et qui valent mieux généralement que ceux de nos jours : avec quelques airs nouveaux et quelques ballets, cette résurrection serait très-facile. On sent bien que je ne parle ici que de la représentation : quant à la poésie des scènes, si l'on veut voir comment la Mothe exprimait à peu près les mêmes idées que Racine, il suffit de se souvenir des fureurs d'Achille,

> Le bûcher, par mes mains détruit et renversé,
> Dans le sang des bourreaux nagera dispersé, etc.;

et d'entendre celle d'Hercule,

> Ah! périsse avec moi l'ingrate et ce qu'elle aime!
> Allons à leur hymen *opposer mon transport;*
> Que l'autel renversé, le dieu brisé lui-même,
> Que le temple détruit dans ma fureur extrême,
> *Nous unissent tous par la mort.*

Par la mort! Quel vers!

Alcyone a aussi ses furies, ses démons, et son magicien Phorbas, qui ne vaut guère mieux qu'Argine, et qui bouleverse tout pendant cinq actes, uniquement parce que *ses aïeux ont régné* autrefois dans la Thessalie, où règnent à présent Céix et Alcyone. Celui-là du moins n'est pas amoureux et jaloux, comme le sont presque tous les magiciens, et bien plus encore les magiciennes d'opéra. Il faut que la magie porte malheur de temps immémorial, car Circé et Calypso, et Médée, belles comme des déesses, sont toujours abandonnées ou rebutées chez les anciens, comme les Alcine, et les Armide, et les Arcabonne chez les modernes. Le Phorbas d'*Alcyone* est de plus escorté d'une Ismène, son écolière en fait de magie, et qui ne sert à rien qu'à faire des enchantements de compagnie avec son maître. Un Pélée, qui n'est pas le Pélée de Thétis, fait ici le rôle d'un amant plus langoureux qu'on ne l'est même à l'opéra; ce qui ne l'empêche pas d'être fort méchant, car, en qualité de rival secret de Céix dont il est l'ami, ainsi que d'Alcyone, il est de moitié, pendant toute la pièce, dans tout le mal que leur fait Phorbas avec son Ismène. Ce n'est qu'à la fin du cinquième acte qu'il fait à la reine l'aveu de cet amour, dont elle ne se doutait pas, et lui demande pardon de tous les maux qu'il lui a causés : il sort ensuite en disant qu'il va se tuer. Toute cette partie du drame est très-mauvaise; mais la tendresse réciproque de Céix et d'Alcyone, et leur union traversée depuis le premier acte; le naufrage de Céix au dernier, et son corps jeté par les flots sur le rivage, jusque sous les yeux de la malheureuse Alcyone; tout cela, soutenu du tableau d'une belle tempête qui était fameuse dans son temps (car là-dessus je ne sais plus où nous en sommes dans le nôtre), suffisait pour amener les effets de perspective et de musique, et des moments d'émotion; et il n'en faut pas tant pour qu'un opéra tienne sa place comme un autre.

Ce n'est pas la peine de parler de deux opéras-ballets, *la Vénitienne* et *le Carnaval de la Folie*, quoique la Mothe, dans un avertissement, dise du dernier, je ne sais pourquoi, que *c'est ce qu'il a fait de plus raisonnable*. Je ne comprends rien à cette prétention, si ce n'est l'envie d'en mettre à tout, et c'était un peu le défaut de la Mothe : la prétention est ici fort mal placée; ces deux pièces ne sont que des canevas de fort mauvais goût. Vous voyez que, même dans le grand opéra, l'auteur, malgré ses succès, n'a pu jusqu'ici être quelque chose qu'à l'aide de la représentation et de la musique, et ne conserve presque rien à la lecture.

Mais il n'en est pas de même de *Sémélé;* et, en

joignant ce dernier ouvrage avec *Issé* et *le Triomphe des Arts*, on trouvera que la Mothe a du moins un titre durable dans chacun des trois genres d'opéra, dans la pastorale, dans les fragments, et dans la tragédie. Le sujet par lui-même était bien choisi, et cette fable ingénieuse et morale, emblème de l'amour-propre et de l'ambition, qui se mêlent si souvent à l'amour, peut-être encore plus dans les femmes que dans les hommes, avait de l'analogie avec le tour d'esprit particulier à l'auteur. C'est, de plus, le meilleur de ses plans : ici, rien de postiche, rien de forcé, rien de vulgaire, si ce n'est le petit épisode des amours de Mercure, déguisé sous le nom d'Arbate auprès de Corine, confidente de Sémélé, comme Jupiter auprès de Sémélé sous celui d'Idas. C'est à peu près la copie de Pan et de Doris dans *Issé;* mais, du reste, l'intrigue de la pièce est plus originale que celle d'aucune autre de l'auteur; le spectacle même est amené avec beaucoup plus d'art, et fait naturellement partie de l'action. La Mothe a emprunté de la Fable le conseil perfide que donne Junon à Sémélé, et qui est la cause de sa perte; mais cette scène est très-adroitement tissue, et l'auteur a su y mettre du sien. Junon, sous la figure de la vieille Béroé, nourrice de la fille de Cadmus, flatte la vanité de la princesse, et éveille ses défiances avec une égale adresse.

Un dieu puissant vous rend les armes :
Méprisez désormais les soupirs des mortels.
L'encens est le tribut que l'on doit à vos charmes :
C'était trop peu d'un trône, il vous faut des autels.

SÉMÉLÉ.

Ma chère Béroé, que j'aime à voir ton zèle!

JUNON.

Autant que vous, je ressens vos plaisirs.

SÉMÉLÉ.

Ciel! une conquête si belle
A passé mon espoir, et même mes désirs.

JUNON.

Je ne le cèle point : cette gloire est extrême;
Mais j'ose à peine m'en flatter.

SÉMÉLÉ.

N'en doute point, c'est Jupiter qui m'aime.

JUNON.

Je le souhaite assez pour en douter.

Cette réponse et très-finement tournée; mais la finesse ne saurait être mieux placée qu'avec l'artifice.

SÉMÉLÉ

Je suis témoin de sa puissance;
D'un mot il embellit les plus sauvages lieux.
Il soumet la nature; et j'ai vu tous les dieux
Lui marquer leur obéissance.

C'est en effet ce qu'on a vu quand Jupiter, aimé déjà sous le nom d'Idas, mais pas assez pour résoudre Sémélé à désobéir à son père, et à refuser la main d'Adraste, prince de Thèbes, s'est enfin donné pour ce qu'il était, et a fait aussitôt paraître devant la princesse, les dieux des eaux et des forêts pour lui donner une fête. Celle-là, comme on voit, ne pouvait être mieux motivée; mais, après l'agréable, il fallait le contraste du terrible, et l'auteur ne l'a pas moins habilement préparé.

JUNON.

Par une trompeuse apparence,
Peut-être un enchanteur a t-il séduit vos yeux.
Mais que fais-je? Pourquoi douter de votre gloire?
Votre beauté me fait tout croire.

SÉMÉLÉ.

Tu crois tout?... Cependant on a pu me tromper.
Ciel! de quel coup viens-tu de me frapper?
Quelle honte pour moi! que faut-il que je pense?
Mes yeux n'auraient-ils vu que des fantômes vains?
Croirai-je que les dieux permettent aux humains
D'imiter si bien leur puissance?

JUNON.

N'en doutez point : il est un art mystérieux
Qui sait donner des lois aux dieux.
Autrefois, dans la Thessalie,
Moi-même j'en appris les mystères puissants.

SÉMÉLÉ.

S'il est vrai, fais-moi voir tout ce qu'on en publie.

JUNON.

Vos yeux soutiendront-ils les enfers menaçants?

SÉMÉLÉ.

Mon doute est plus cruel....

Ce mot est admirable, et la précision est égale à la vérité. Je ne connais d'ailleurs rien de plus heureux que tout cet ensemble : rien n'est plus théâtral que Junon, qui semble opérer par la magie ce qui appartient à sa propre puissance, et que Sémélé, qui, après ce qu'on lui fait voir, doit être agitée des plus violents soupçons. C'est pour cette fois que l'enfer est bien réellement lié à l'action, et il était impossible d'ailleurs de mieux justifier la demande que Sémélé va faire à Jupiter, et l'obstination qu'elle y met, d'autant plus qu'il fait et doit faire plus d'efforts pour l'en détourner. Toute cette machine est un modèle de l'art, et le dialogue, le style même, n'en est pas indigne. C'est alors que Junon, témoin des cruelles incertitudes de Sémélé, lui suggère le seul moyen qu'elle ait de s'en tirer, et qui est adopté avec transport.

Exigez qu'aux Thébains lui-même il vienne apprendre
Un choix pour vous si glorieux :
Qu'armé de son tonnerre il se montre à vos yeux;
Que par le Styx il jure de descendre
Avec tout l'appareil du souverain des dieux.
Tel qu'aux yeux de Junon il paraît dans les cieux.

Jupiter, après avoir juré par le Styx, frémit d'effroi quand Sémélé lui dit :

Qu'à moi, tel qu'à Junon, Jupiter se présente;
Qu'aux honneurs de l'épouse il élève l'amante.

Sa frayeur ne peut que le rendre suspect, et Sémélé plus défiante.

Ce que j'ai demandé passe votre puissance :
Ce trouble me le fait trop voir.

JUPITER.
Ah! je tremblerais moins avec moins de pouvoir.

La réponse est parfaite. On connaît le dénoûment : le poëte se soutient dans l'exécution, et surtout dans le caractère de Sémélé. Tandis que Jupiter est caché dans des nuages enflammés, Adraste, qui a bravé le dieu avec tout l'emportement d'un rival; Adraste, déjà dévoré des feux qui se répandent sur le théâtre, presse en vain Sémélé de fuir; elle répond :

En vain la flamme dévorante
Exerce sur moi son pouvoir;
Aux yeux de Jupiter je périrai contente,
Et je ne crains encor que de ne le pas voir.

Le sentiment qui est dans ce beau vers n'est pas au-dessus de l'amour d'une femme. Jupiter paraît :

Vivez, princesse trop charmante;
Ma puissance pour vous a modéré ses feux.
SÉMÉLÉ.
Il n'est plus temps, vous me voyez mourante;
Je descends pour jamais sur les bords ténébreux.
Je vois les Parques inflexibles
Qui tranchent le fil de mes jours.
Qu'à mes yeux, cher amant, les enfers sont terribles !
Ils nous séparent pour toujours.
JUPITER.
Non, les enfers n'ont point de droits sur ce que j'aime.
Volez, Zéphyrs, volez, portez-la dans les cieux;
Qu'elle y partage, aux yeux de Junon même,
L'éternelle gloire des dieux.

Ainsi, grâce aux puissances de la Fable, tout se termine aussi bien qu'il est possible. De tous les grands opéras faits depuis Quinault, *Sémélé* [1] est, à mon avis, le meilleur. Il a des beautés de toutes les sortes, et toutes ont leur effet, parce que le fond est intéressant. Ce n'est pas qu'il n'y ait encore, de temps en temps, quelque dureté dans les phrases, et quelques mauvais vers :

Je me ferai connaître, *au coup barbare*
Dont ton cœur doit être immolé, etc.

Mais ici ces taches sont rares, et si Quinault n'a presque point de vers durs, il en a de faibles. La Mothe, quoiqu'il ait eu dans quelques-uns de ses opéras plus d'oreille que dans ses autres poésies, en a toujours eu peu, et Quinault en avait beaucoup. La Mothe, dans sa versification, est presque toujours fort loin de la facilité gracieuse et de la mélodie enchanteresse de Quinault. C'est ce qu'on n'a pas assez senti dans un jugement [2] sur les opéras de la Mothe, qu'on n'aurait pas dû insérer dans le *Dictionnaire historique*, sans ajouter qu'il était beaucoup trop flatteur.

« Depuis Quinault, personne n'a porté plus loin l'intelligence de ce spectacle. »

Cela est vrai, et l'on en convient; mais s'il a bien connu tous les moyens du genre, il n'a rien ajouté à ceux que Quinault avait créés, et c'est ce qu'il est juste de ne pas oublier. Il n'en est pas ici comme de Racine, qui a été dans ses conceptions aussi créateur que Corneille dans les siennes. La seule qui soit de la Mothe, c'est l'idée des petits actes détachés, dont il a donné le meilleur modèle, en les faisant rentrer dans un même objet qui leur sert comme de cadre. C'est un service rendu à ce théâtre, mais ce n'était pas non plus une invention fort difficile; elle ne l'était guère plus que celle des comédies en un acte, dont on ne fut peut-être avisé que par la difficulté d'en faire en cinq actes et en trois.

« Il a dans ses vers cette *noble élégance*, cette douceur d'expression si essentielle à ce genre. »

Il n'a guère eu cette dernière qualité que dans *Issé :* vous la chercheriez en vain dans ses grands opéras, excepté quelques endroits de *Sémélé*. La *noble élégance* est précisément ce qui en général lui manque le plus : rien ne lui coûtait plus à soutenir que cette diction naturellement noble, qui ne peut se séparer de l'harmonie des vers et de l'aisance des tournures. Un des défauts habituels de cet écrivain, même dans ses opéras, quoi qu'en dise le critique cité, c'est la gêne des constructions; et le prosaïsme et la dureté s'y joignent encore trop souvent. Il s'en faut bien que sa pensée paraisse, comme dans Quinault, comme dans tout auteur né poëte, s'arranger d'elle-même dans la phrase métrique. Le plus souvent il a l'air d'avoir pensé en prose, et traduit sa pensée en vers. Le poëte, au contraire, n'en doutez pas, pense toujours en vers : ceux qui savent en faire m'entendront bien. Ce serait un trop long travail de multiplier ici les preuves; mais comme j'ai pour principe de ne rien affirmer, surtout en improbation, sans chercher à mettre au moins le lecteur intelligent à portée de juger par lui-même, je vais donner, dans une douzaine de vers de la Mothe, un exemple de cette composition prosaïque, que tout bon juge en poésie retrouvera chez lui très-fréquemment. Je le prends dans la première scène qui se présente à moi; c'est le commencement d'*Amadis :*

Répondez en ces lieux à de tendres désirs;
Mélisse sent pour vous la flamme *la plus belle*.
Mille appas sont ici le fruit de ses soupirs :
Quand son art à vos yeux rassemble les plaisirs,
C'est son amour qui les appelle.
AMADIS.
Ah! *c'est de cet* amour que *je fais mon tourment.*
Quand ce palais s'offrit à mon passage,
J'allais *finir l'enchantement*

[1] Le même sujet a été traité par Schiller; il peut n'être pas sans intérêt de comparer les deux ouvrages.
[2] Tiré de l'*Année littéraire.*

De la princesse *qui m'engage.*
Mélisse par ses soins me retint dans sa cour.
Je crus que son accueil *naissait de son estime;*
Mais puisqu'il est l'effet de son fatal amour,
Prince, je me ferais un crime
De le nourrir par un plus long séjour.

Il n'y a là presque rien qu'un poëte ne dît et ne dût dire autrement, même dans un opéra; et il est clair que la contrainte du vers empêche à tout moment à l'auteur de rendre sa pensée. *La flamme la plus belle* est ici une faute, légère à la vérité, car la phrase est reçue; mais elle est mal placée avec le mot *sentir* dans la bouche d'un tiers indifférent, ce qui rend alors l'expression froide et banale. *Mille appas* qui *sont le fruit des soupirs* sont un vrai galimatias que les deux vers suivants peuvent rendre intelligible, mais qui par lui-même ne l'est pas. Qu'est-ce qui se douterait que ces *appas* sont des jeux, des fêtes, des spectacles? Et des *appas, le fruit des soupirs!* Il n'y a rien dans ces mots-là qui puisse aller ensemble. *C'est de cet amour que je fais mon tourment* ne dit pas non plus ce que l'auteur veut et doit dire. *C'est de cet* blesse l'oreille, dans un genre de vers qui doit plus que tout autre la ménager. Mais surtout il fallait dire, « C'est ce même amour qui fait mon tourment; » ce qui n'est nullement la même chose que *faire son tourment d'un amour;* et le vers seul a confondu ici ces deux choses très-différentes. Les trois suivants sont de la prose plate; et la première fois que le héros amant parle de tout ce qu'il aime, de sa maîtresse captive et de la gloire de la délivrer, *la princesse qui m'engage* et *finir l'enchantement* sont à la glace : les vers ont manqué à l'auteur, car je suis sûr qu'en prose il aurait mieux dit. *Je crus que son accueil naissait de son estime* ne vaut pas mieux; c'est s'exprimer d'une manière impropre et forcée. La *noble élégance,* qui consiste à relever la pensée par l'expression, sans lui rien ôter de sa justesse, exigeait que l'on dît, ou à peu près :

Et dans ces soins pour moi prodigués chaque jour
Je me plaisais à voir les tributs de l'estime.
Hélas! c'étaient ceux de l'amour.

La phrase ne finit pas mieux. *Je me ferais un crime de la nourrir par un plus long séjour* est encore de la prose commune et languissante. Il était indispensable de ne pas laisser tomber ainsi la phrase : jamais le sentiment de la poésie ne permet ces chutes misérables; c'est l'opposé de l'élégance et de l'harmonie. Un homme accoutumé à parler en vers aurait dit :

Par un plus long séjour je nourrirais ses feux,
Et les nourrir serait un crime;

ou bien,

Et c'est toujours un crime
De nourrir un amour qu'on ne peut partager.

Il y avait trois ou quatre manières de rendre cette idée en vers, et la phrase de la Mothe ne ressemble pas à des vers.

Je ne crois pas qu'on puisse me trouver ici trop exigeant; non : tout ce que je viens de dire est de l'essence de l'art. On peut être sûr qu'un poëte (il est vrai qu'il y en a peu) apercevra du premier coup d'œil toutes ces fautes, comme un peintre marquerait de son crayon toutes celles d'une étude de dessin. Il s'ensuit que la Mothe n'a jamais eu qu'une très-médiocre connaissance et un très-faible sentiment de l'art des vers; et ce qui le caractérise, dans ce qu'il a de mieux écrit, n'est pas la *douceur* ni *l'élégance,* c'est l'esprit et la délicatesse, soit dans les pensées, soit dans les tours.

On ajoute :

« Ces petites pensées fines, ces petits riens tournés en madrigaux, *que nous aimons tant* à l'opéra, et qui nous déplairaient ailleurs, sont répandus dans toutes ses scènes sans trop de profusion. »

Ce ne sont pas là des éloges bien réfléchis, c'est de la littérature de journal. D'abord de *petits riens* sont (comme dit Sosie) *rien ou peu de chose,* et si on les *aime,* c'est quand les *madrigaux* sont à leur place, dans une pastorale ou dans des fragments lyriques; ils n'y sont plus dans la tragédie chantée : et certes, ce n'est pas là ce qui nous fait tant aimer Quinault; si ses beautés sont fort au-dessous de celles de Racine, elles sont fort au-dessus des madrigaux de la Mothe. De plus, il n'est pas vrai qu'on *aime tant* ces *madrigaux,* même à l'opéra. Quelle exagération! On les entend avec plaisir quand ils sont agréablement tournés, comme la plupart de ceux de la Mothe, et c'est bien assez.

On peut voir aussi, par ce passage que l'occasion m'a fait rencontrer, ce qui sera un peu plus détaillé en son lieu, dans le chapitre de la critique, que, quoique Fréron ne fût pas sans esprit ni sans quelque goût naturel, avant que ses haines et ses passions l'eussent tout à fait gâté, sa littérature a toujours été extrêmement superficielle, et sa critique très-souvent fautive, même quand elle était le plus désintéressée; et d'ailleurs, la critique est bien rarement un art pour ceux qui en font un métier.

Cet article m'a fait relire Quinault, et plus je l'ai relu, plus je sais gré à Voltaire de l'avoir vengé avec tant d'éclat des injustices de Boileau. Je persiste à croire qu'il n'y avait, dans le jugement du satirique, que de l'erreur, et non de la mauvaise foi; il en était incapable par son caractère; et sa haute réputation, bien supérieure à celle de Quinault, sur-

tout en ce temps-là, le mettait au-dessus de l'envie. Mais l'erreur fut réelle : elle tenait, je crois, à ce que Boileau, qui réprouvait le genre de l'opéra en lui-même, non-seulement en morale, mais en poésie, jugea très-légèrement ce qui n'avait pour lui aucun charme, et ce qui ne lui semblait pas mériter son attention. Il ne vit pas que ce genre, nécessaire pour un spectacle de musique, n'était point du tout méprisable, quoique la musique même le mît au second rang; et il sentit encore moins que Quinault était précisément l'homme de ce genre. Il allait bien jusqu'à dire qu'il *excellait à faire des vers bons à être mis en chant*, et cela est vrai; mais il en concluait à peu près que ces vers ne pouvaient pas être bons à lire, et il avait tort. En poésie comme dans tous les arts d'imitation, il y a encore autre chose que le grand, le fort, le sublime : c'est là ce qui est au premier degré, je l'avoue, et c'est encore un mérite presque unique dans Quinault, de n'y avoir pas été tout à fait étranger, comme il l'a prouvé dans plusieurs morceaux devenus fameux, même dans ce premier genre. Mais dans celui qui est proprement le sien, il a été très-près et beaucoup plus près de la perfection qu'aucun de ses rivaux ou de ses successeurs. Les caractères de sa versification sont bons en eux-mêmes et lui sont propres : c'est assez pour être un maître dans son école, quoique cette école ne soit pas la première. Tout n'est pas, en peinture, Raphaël et Michel-Ange; mais la place du Titien est encore bien belle. Une élégance aisée, noble et gracieuse, de l'esprit et du sentiment, du goût et du nombre, ce sont là certainement des attributs très-distingués, et ce sont ceux de Quinault. Pour tout dire en un mot, il est vraiment le poëte des Grâces; et ce titre ne sera jamais le dernier.

SECTION II. — Roy, Pellegrin, Bernard, la Bruère.

Parmi ceux qui occupèrent la scène lyrique dans notre siècle, et dont, pour la plupart, les noms sont oubliés comme les ouvrages, Roy se fit remarquer plus avantageusement lorsqu'il donna *Callirhoé*, regardée encore aujourd'hui comme un des meilleurs poëmes du genre. *Philomèle, Bradamante, Hippodamie, Creüse,* qui l'avaient précédée, n'ont rien qui mérite qu'on en fasse mention; mais *Sémiramis*, qu'il fit paraître six ans après, en 1718, vaut pour le moins *Callirhoé*, et me paraît même supérieure. Ces deux ouvrages sont restés dans la première classe de nos tragédies-opéras : c'est, en ce genre, tout ce que l'auteur a fait de bon. Mais, dans celui de l'opéra-ballet, il a aussi *les Éléments*, et même *le Ballet des Sens*, au moins dans deux actes, qui ont conservé des droits à l'estime publique.

On s'aperçoit que cet écrivain, dont les productions sont très-nombreuses, eut besoin de beaucoup de travail pour vaincre la nature, qui ne l'avait pas fort heureusement organisé. Sa versification est d'ordinaire pénible et dure, quelquefois même étrangement; et il est assez singulier que deux hommes qui avaient très-peu d'oreille, la Mothe, et Roy surtout, se soient appliqués si longtemps à l'un des genres qui en demandent le plus. Il y a cette différence, que la Mothe parut y plier la sienne beaucoup plus aisément que Roy; car c'est dans ses opéras que le premier a beaucoup moins laissé voir le défaut d'oreille que dans ses autres écrits. Au contraire, il règne généralement dans ceux de Roy, qui n'est parvenu à donner enfin à sa versification un peu plus de souplesse et de liant que dans le très-petit nombre de poëmes dont je vais parler : encore n'a-t-il guère été jusqu'à la douceur que dans un morceau de *Vertumne*. La facilité lui est si étrangère, qu'elle ne se montre jamais chez lui, pas même dans ces petits vers de toute mesure qui composent les divertissements, et à qui l'on est convenu, ce semble, en faveur de l'agrément des airs, de passer un certain degré de faiblesse, qui doit au moins être racheté par un peu de facilité. Ceux de Roy sont à la fois durs et plats, et ne le sont pas même médiocrement : c'est peut-être ce qu'il y a de plus mauvais dans ces sortes de paroles, qui sont quelquefois des vers et de jolis vers chez Quinault, dont l'exemple, en cela comme en tout le reste, a été peu suivi.

Mais si Roy est dénué de facilité et de douceur, il ne manque ni de force ni de noblesse dans ce qu'il a laissé de bon. Le sujet de sa *Callirhoé* est intéressant et bien conduit, et n'a guère d'inconvénient que dans le dénoûment, où le sacrificateur Corésus, personnage assez odieux jusque-là, et qui a fait les malheurs et les dangers de la famille royale et du peuple de Calydon, finit cependant par un dévouement héroïque, en se donnant la mort plutôt que de sacrifier son rival, dont le sort est entre ses mains. La situation en elle-même est tragique et théâtrale, comme toute l'action de la pièce, tirée des *Achaïques* de Pausanias. Callirhoé, princesse de Calydon, doit, par l'ordre des dieux, épouser le grand prêtre de Bacchus, issu du sang des rois, et que le vœu du peuple appelle à hériter du trône; mais elle aime Agénor, prince du même sang, et, quelques efforts qu'elle fasse d'abord pour soumettre l'amour au devoir, l'amour l'emporte, et le grand prêtre Corésus est refusé. Irrité des refus de la princesse, qu'il aime éperdument, il implore la vengeance

de Bacchus, qui éclate sur les Calydoniens par des fléaux horribles. On consulte l'oracle, qui répond que le sang de Callirhoé peut seul apaiser la colère des dieux, et doit couler sur les autels, à moins qu'une autre victime ne s'offre à sa place. Agénor ne balance pas, et Corésus, sacrificateur, se trouve ainsi le maître de se défaire d'un rival sans qu'on puisse même accuser sa vengeance, légitimée par un oracle; mais il est sûr aussi de perdre sans retour Callirhoé, qui certainement, quoi qu'il arrive, n'épousera jamais le meurtrier de son amant. Ce nœud est dramatique; mais comment le trancher? Corésus, que le poëte a eu soin de représenter moins cruel de caractère que forcené de jalousie, vient à l'autel sans avoir pris encore de résolution : les deux victimes y sont, se disputant la mort; le tableau est frappant, et l'attente est terrible. Corésus, témoin de tout l'amour qu'Agénor et Callirhoé montrent en ce moment l'un pour l'autre avec plus de vivacité que jamais, s'écrie :

> Ciel! en les immolant je ne puis les punir!

Le mot est vrai, et le vers est beau.

> CALLIRHOÉ ET AGÉNOR.
> Frappe, voilà mon cœur. Qui peut te retenir?
> CORÉSUS.
> Agénor, j'applaudis à l'ardeur qui t'anime.
> J'honore ta vertu : tes vœux seront contents.
> CALLIRHOÉ.
> Je frémis... achève, il est temps.

Corésus sépare les deux amants, et, saisissant le glaive :

> Arrêtez, c'est à moi de choisir la victime.

Il se frappe.

> . . . . Je sauve vos jours;
> De vos malheurs, des miens je termine le cours
> (*A Callirhoé.*)
> Vous pleurez! Se peut-il que ce cœur s'attendrisse?
> Je meurs content... mes feux ne vous troubleront plus.
> Approchez... en mourant que ma main vous unisse.
> Souvenez-vous de Corésus...

Je ne crois pas qu'un autre dénoûment fût possible, à moins d'employer une machine d'opéra, une intervention divine, qui, dans des situations si fortes, paraîtrait froide; ce qui est le plus grand de tous les défauts. Mais il y en a un autre ici, et très-réel; c'est que le personnage, haï jusque-là, devient sans contredit le premier, et attire sur lui toute la pitié et tout l'intérêt, par un des traits de l'héroïsme qui est peut-être le plus rare; car il est tout autrement aisé de se sacrifier pour ce qu'on aime, quand on est aimé, que quand on ne l'est pas. Il arrive de là que ce dénoûment mêle une impression triste et affligeante au sentiment de plaisir que doit produire le bonheur des deux personnages aimés. Peut-être les grands développements que la tragédie seule comporte auraient pu préparer un peu davantage cette catastrophe, et en modifier les effets; mais je doute que, dans tous les cas, on pût remédier tout à fait à cet inconvénient de la situation donnée, que je n'observe pas comme une faute, mais comme une imperfection inévitable, telles qu'en offrent quelquefois les plus belles situations du théâtre.

On a remis de nos jours cet opéra, avec une nouvelle musique qui n'eut aucun succès; il doit en avoir dans tous les temps, quand la musique sera bonne, et aujourd'hui surtout que l'on tâche de rapprocher l'opéra de la tragédie, et beaucoup plus, je crois, qu'il ne faut. Quoi qu'il en soit, le dialogue et les vers ne sont pas en général au-dessous du sujet, au moins pour les sentiments et la pensée; car le nombre et la tournure se sentent encore trop souvent de cette pénible facture plus désagréable peut-être dans les vers mêlés que dans les alexandrins. Voici, par exemple, un bien mauvais récit :

> Les rebelles vaincus fuyaient *devant nos traits.*
> Malgré mon sang versé, jusqu'au fond des forêts
> La victoire m'entraîne.
> Je tombe : je trouvai d'heureux et prompts secours.
> *Par le temps et les soins* je respirais à peine :
> J'apprends qu'à Corésus vous unissez vos jours.

Je respirais par le temps... fuyaient devant nos traits.... Il n'en faut pas davantage pour reconnaître un écrivain étrangement gêné par la mesure et la rime.

> Un amant malheureux et tendre
> D'une erreur qui lui plaît aime à s'entretenir :
> Mais que de pleurs à répandre
> Quand il faut *en revenir!*

En revenir est bien plat; *y renoncer* était le mot convenable, et, de plus, il fallait le rapprocher davantage de l'*erreur,* et ne pas interposer le substantif *pleurs,* qui embarrasse la construction.

Rien n'est plus malheureux que le mélange du prosaïsme et de la dureté, et Boileau savait encore quelque gré à Chapelain d'*un vers noble, quoique dur;* mais des vers tels que ceux-ci sont mauvais doublement :

> J'ai souffert les plus rudes coups
> Que puisse *craindre un cœur tendre.*
> Quand le ciel me permet d'attendre
> Un sort plus calme et plus doux,
> Cruelle, démentez-vous
> *L'espérance qu'il veut me rendre?*

Ces six vers ne sont qu'une prose rimée, où rien jamais n'avertit l'oreille qu'elle entend des vers, et où souvent même elle est blessée par des sons rudes. Je ne crois pas que, dans les scènes de Quinault, on trouvât une phrase de quatre vers qui fût ainsi dépourvue de nombre; mais ce défaut devient encore

plus sensible quand des vers mal tournés en rappellent d'autres qui le sont parfaitement. Agénor dit à Callirhoé précisément les mêmes choses qu'Achille à Iphigénie; mais les mêmes choses ne sont pas les mêmes vers.

CALLIRHOÉ.
L'autel est prêt : *J'y veux aller.*
AGÉNOR.
J'y cours : de Corésus *que le crime s'expie.*
On me *payera* [1] cher *de m'avoir fait trembler.*
Le bûcher brûle, et moi, *j'éteins* sa flamme impie
Dans le sang du cruel qui veut vous immoler.
Mes amis sont tout prêts; ils suivront mon exemple.
J'attaquerai vos dieux, je *briserai* leur temple,
Dût sa ruine m'accabler.

La déclamation ou le chant peut réchauffer ces vers; mais la tournure en est froide par elle-même quand on les lit : la gêne, le superflu, le vague, s'y font sentir partout. *Que le crime s'expie* ne vaut rien là, parce qu'il faut de l'expressif, du pittoresque, et non pas du moral. Cette phrase aussi, *on me payera de m'avoir, etc.* est trop contournée : la fureur en vient plus vite au fait. *Le bûcher brûle* est dur et plat. Le présent *J'éteins*, que l'on croirait devoir être plus vif que le futur, l'est ici beaucoup moins, parce que rien dans la phrase n'est lié par l'analogie des tours, et que les futurs sont entremêlés avec les présents, *on me payera, j'éteins, j'attaquerai.* Il fallait l'un ou l'autre de ces deux modes, et s'y tenir : ce redoublement des mêmes formes est dans la passion. Les *amis* et l'*exemple* sont à la glace; c'est bien de cela qu'il s'agit! *Je briserai leur temple* ne vaut rien, quoiqu'on dise *des tours brisées, des murs brisés* : c'est qu'alors on suppose un grand nombre de bras qui ont *brisé;* mais la disproportion se laisse trop voir dans un homme qui *brise un temple.* Il n'était pas difficile de mettre :

J'attaquerai vos dieux, renverserai leur temple.

Renverser présente ici un concours de forces que n'offre pas le mot *briser*, et la suppression du *je* rendait encore le vers plus vif. Que de remarques sur sept ou huit vers! C'est que le morceau était important, et que c'est une des occasions où l'on peut apprendre aux jeunes poëtes à quoi tient l'accord des choses et des expressions pour produire l'effet, et combien de sortes de fautes peuvent y nuire; c'est qu'enfin un homme qui n'était pas sans talent a voulu ici imiter un maître, et s'en est tiré en écolier. Cette Callirhoé qui nous dit, *J'y veux aller!* quelle froideur!

[1] L'usage est de faire ce mot de deux syllabes seulement pour éviter la valeur incertaine de la diphthongue, et l'on peut alors écrire ce mot avec un *y*, comme dans *plaidoyrie*, ou un *i* avec un chevron, *paîra, emploîra, etc.*

ACHILLE.
Vous allez à l'autel, et moi j'y cours, madame.
Si de sang et de morts le ciel est affamé,
Jamais de plus de sang ses autels n'ont fumé.

N'ont fumé : il se garde bien de dire *n'auront fumé;* non : cela est déjà fait, *le sang fume* déjà. Voilà comment la passion s'exprime.

Le prêtre deviendra ma première victime,
Le bûcher, par mes mains détruit et renversé,
Dans le sang des bourreaux nagera dispersé, etc.

Voyez s'il n'est pas déjà au milieu des ruines, du sang et du carnage. Toutes ses expressions en sont pleines, et tout cela doit être dans les vers du poëte comme dans l'imagination de l'homme furieux. Si l'on n'a pas ce sentiment, jamais l'on ne sera grand poëte : c'est là le vrai secret, et nos petits docteurs du jour, qui font tant de bruit du technique des figures, ne se sont jamais doutés que c'est la sensibilité de l'imagination et de l'âme qui a inventé ces figures et les invente encore, et que, sans elle, c'est bien inutilement qu'on en apprend l'artifice et qu'on en recherche l'emploi. Il arrive alors ce qui est si commun aujourd'hui : avec un tas de figures, on est à la fois bouffi et glacé, recherché et sec, emphatique et barbare.

L'opéra de *Sémiramis* n'a pas peu servi à Voltaire pour faire sa tragédie. C'est le même plan presque en entier; ce sont les mêmes rôles, les mêmes moyens; et pourtant la distance est immense entre les deux ouvrages, tant il y a loin d'un bon opéra à une belle tragédie; car ici la disproportion des genres n'est pas moindre que celle des auteurs. Il n'en est pas moins vrai que l'une des deux pièces est à peu près moulée sur l'autre. Sémiramis ressent pour Arsane, qui est l'Arsace de Voltaire, cette espèce d'amour qui ne révolte point, quoique dans une mère pour son fils, parce qu'il laisse apercevoir une sorte de méprise où la nature se retrouve. Cette nuance était délicate et nécessaire : Crébillon n'en a pas eu la moindre idée; Roy l'a indiquée assez heureusement, et Voltaire a su la marquer.

Un penchant inconnu m'entraîne,
Plus puissant mille fois et moins doux que l'amour.

C'est ainsi que Sémiramis parle dans la pièce de Roy, jouée en 1718. Il est à remarquer que celle de Crébillon avait paru l'année précédente, et que Roy n'en prit rien et n'en pouvait rien prendre, car tout y est détestable; et Crébillon est ici au-dessous de Roy, autant que Roy est au-dessous de Voltaire. L'Azéma de celui-ci est exactement l'Amestris de l'opéra. Zoroastre, qui veut épouser Sémiramis, est Assur, et révèle à la fin la naissance d'Arsane, comme le grand prêtre dans la tragédie. Ce rôle de Zoroastre est d'ailleurs très-convenablement placé,

comme contemporain, et introduit fort à propos sur la scène cette magie dont il passe pour le premier auteur; en sorte que le spectacle est adapté aux mœurs historiques et lié à l'action. C'est un art dont il faut tenir compte, d'autant plus que depuis Quinault on l'a souvent négligé. Il y a de l'intérêt dans les amours d'Arsane et de cette Amestris que Sémiramis sa rivale a condamnée à se dévouer au culte des dieux; ce qui forme un obstacle à son penchant pour Arsane, et développe en elle un caractère à la fois noble et sensible, et un mélange de tendresse et de résignation bien entendu et bien soutenu. Arsane tue sa mère sans la connaître, comme dans la tragédie, mais par un moyen assez usé, par un égarement tout semblable à celui d'Atys, et qui n'est pas à beaucoup près si bien amené : c'est peut-être le seul ressort faible de cette intrigue. Le tombeau de Ninus dans Voltaire est bien d'un autre effet et très-préférable, parce que cet effet est assez grand pour couvrir ce qui manque à la vraisemblance. Mais dans l'opéra comme dans la tragédie, la cérémonie la plus imposante, celle où Amestris va prononcer ses vœux à l'autel, est interrompue par le tonnerre et des tremblements de terre, et par un oracle équivoque qui appelle Amestris au tombeau de Ninus. Voltaire a tout fortifié et tout embelli; mais c'est le même nœud et le même dénoûment, le mariage d'Arsane avec Amestris, à qui Sémiramis laisse le trône, ainsi que dans la tragédie.

L'ouvrage de Roy qui lui a fait le plus de réputation est le ballet des *Éléments,* sans doute parce qu'il y a plus d'originalité dans la conception, et surtout parce qu'il y a des morceaux de poésie qui ont mérité d'être retenus; ce qui ne lui est pas arrivé dans ses tragédies-opéras. C'était une idée neuve et ingénieuse, très-analogue d'ailleurs à la nature de ce spectacle, que d'attacher à chacun des *Éléments* une petite action qui en offrît quelques rapports; et la mythologie était ici bien plus heureuse et plus dramatique que l'allégorie, espèce de fiction qu'il est rare de garantir de la froideur. Le poëte a tout pris dans la Fable, ou presque tout; car même dans l'acte du *Feu,* le seul où il ait pris de l'histoire un personnage de Vestale qui, en s'oubliant avec un amant, laisse éteindre le feu sacré, c'est encore l'Amour qui vient le rallumer, et les sauve ainsi tous deux; ce qui donne un dénoûment mythologique. L'acte de l'*Air,* Ixion, amoureux de Junon et foudroyé par Jupiter, ne me semble pas un sujet aussi bien choisi que les autres : un coup de foudre est une catastrophe un peu rude pour le crime le plus léger de tous à l'opéra, celui d'aimer une déesse. On ne voit à ce théâtre que des déesses, à qui la tête tourne pour des mortels très-ordinaires, sans en excepter la chaste Diane, qui devient folle du berger Endymion, seulement parce qu'il est joli, ce qui ne l'empêche pas de faire dévorer ce pauvre Actéon par ses chiens, pour avoir eu le malheur de la voir très-innocemment dans le bain. Ce sont d'étranges créatures que ces déesses, et c'est souvent une étrange chose que la Fable, moitié absurde et moitié morale. Il est vrai que Junon, autant qu'il m'en souvient, est la seule à qui les poëtes n'aient pas donné d'amant, apparemment par respect pour le grand Jupiter : aussi l'ont-ils faite méchante comme une furie. Ce n'est pas relever beaucoup la sagesse conjugale, qu'ils ont presque entièrement réduite à une jalousie enragée, et qui méritait d'être représentée sous une tout autre moralité.

L'acte de l'*Eau,* les amours du chantre Arion et de la nymphe Leucosie, et surtout celui de la *Terre,* les amours de Vertumne et de Pomone, sont ce qu'il y a de mieux fait dans ces fragments lyriques. Les scènes des deux amants dans le dernier sont très-agréables, et ont quelque chose de l'esprit de la Mothe et de la grâce de Quinault. On en peut juger par ce couplet de Vertumne :

Voyez dans ces vergers la source qui serpente :
Elle embrasse cent fois ces jeunes arbrisseaux.
Unie, avec l'ormeau, cette vigne abondante
S'élève et croît sur ses rameaux;
Cette autre sans appui demeure languissante.
Ces palmiers amoureux s'unissent en berceaux.
C'est le plaisir d'aimer que le rossignol chante.
Ces ondes et ces bois, ces fruits et ces oiseaux,
Tout vous est de l'amour une leçon vivante.

C'est bien ici qu'on peut observer ce que vaut l'élégance et le nombre. Rien de plus commun que tout le fond de ces pensées, et rien de plus connu que ces vers que j'ai entendu citer mille fois, parce que l'expression a du charme. Un morceau d'un ordre d'idées et d'un mérite fort supérieur, c'est ce début du prologue qui sera toujours admiré (c'est le Destin qui parle) :

Les temps sont arrivés; cessez, triste chaos.
Paraissez, éléments; dieux, allez leur prescrire
Le mouvement et le repos :
Tenez-les renfermés chacun dans son empire.
Coulez, ondes, coulez. Volez, rapides feux.
Voile azuré des airs, embrassez la nature.
Terre, enfante des fruits, couvre-toi de verdure.
Naissez, mortels, pour obéir aux dieux.

La tournure simple et précise du dernier vers a quelque chose de sublime, quoique l'idée nous soit très-familière. Tant les anciens avaient raison d'attacher un grand prix à l'arrangement des mots et à la coupe des vers.

Les apostrophes sont ici fort multipliées, et j'a-

voue que cette forme de phrase est en poésie la plus facile de toutes; mais elles sont ici à leur place : c'est l'expression naturelle du pouvoir qui commande pour créer. Il n'en est pas de même de la plupart des monologues que j'ai sous les yeux : l'apostrophe y est prodiguée avec une profusion inexcusable; et de toutes les causes d'ennui qui rendent si fastidieuse la lecture d'un recueil d'opéras, celle-là n'est sûrement pas la moindre. Il se peut que cette construction parût favorable à l'ancienne musique, dont les procédés étaient généralement beaucoup trop uniformes; mais ce n'est pas une excuse pour les poëtes, car ce défaut n'existe point dans Quinault, dont les monologues ne tirent point leur agrément de l'apostrophe, non plus que ses dialogues; et puisqu'il a su s'en passer, c'est qu'il avait plus de ressources que ses successeurs. Ceux-ci semblent n'en avoir pas d'autres dès qu'ils veulent faire un morceau d'effet, au point qu'à tout moment ils coupent la scène même pour faire une espèce d'*aparté* en apostrophe, ce qui, du moins à la lecture, ôte toute vérité au dialogue. Quant aux monologues, on jurerait que c'en est une loi, tant ils y sont fidèles; et sur cent monologues, je ne sais si l'on en trouvera deux qui ne commencent et souvent même ne se continuent par des apostrophes. Cette figure est belle et musicale, quand l'usage en est ménagé et naturel, et personne ne sera blessé qu'un amant dans un rendez-vous de nuit, chante comme Roland :

O nuit, favorisez mes désirs amoureux, etc.

Mais, qu'on ne puisse pas former une plainte ou un désir sans s'adresser à toute la nature, aux *rochers*, aux *vents*, aux *fleurs*, aux *déserts*, aux *jardins*, aux *torrents*, aux *retraites*, aux *bois*, aux *forêts*, etc. etc.; qu'une femme parle toujours à ses *yeux*, à ses *soupirs*, à ses *regrets*, à ses *feux*, et même à sa *bouche*, c'est une insupportable monotonie. Roy, en particulier, à qui ses apostrophes des *Éléments* avaient réussi, ne s'en fit pas faute dans le *Ballet des Sens*, qui eut aussi du succès, et qui n'est pas sans mérite, quoique bien inférieur aux *Éléments*. Voici d'abord le Soleil :

Enchantez mes regards, objets délicieux;
Vous me dédommagez du séjour du tonnerre.
Brillez, naissantes fleurs : vous êtes à la terre
Ce que les astres sont aux cieux.
Coulez, ruisseaux, amants de la verdure.
Chantez, oiseaux, chantez, peuple toujours heureux.
C'est vous dont je reçois l'offrande la plus pure :
Le plaisir n'éteint point vos feux.
Passez dans mon cœur amoureux,
Charme que je répands sur toute la nature.

Les deux derniers vers sont fort beaux : il y a dans les autres de l'esprit et de la tournure; et ce morceau, l'un de ceux qu'on a loués dans cet opéra, n'a d'autre défaut que l'uniformité de cinq apostrophes consécutives. Mais ce n'est rien encore; et immédiatement après suit un autre monologue, celui d'Iris, taillé sur le même patron, et qui n'a pas les mêmes beautés :

Vents furieux, cessez votre guerre funeste;
Qu'un calme heureux règne dans l'univers;
Que mes douces splendeurs *éteignent* les éclairs.
Torrents qui descendez de la voûte céleste
Arrêtez; demeurez suspendus dans les airs.
Vous, ormeaux, relevez vos languissants feuillages.
Oiseaux, intimidés à l'aspect des orages,
Volez, reprenez vos concerts;
J'aime à recevoir vos hommages.

C'est là le cas de parodier les vers de la satire [1] :

Aimez-vous l'apostrophe? on en a mis partout.
Ces refrains redoublés sont d'un merveilleux goût.

Mais à cette espèce de stérilité se joint encore la plus froide affectation, quand la douleur, la passion, le désespoir, semblent n'avoir d'autre langage que celui-là; et c'est ici que la monotonie est encore surchargée de ridicule. On passe à Chimène de dire une fois, *Pleurez, pleurez, mes yeux;* il y a là un cri de désolation, et d'ailleurs les *yeux* jouent un si grand rôle dans l'histoire de l'amour et de la beauté, les femmes qui ont de beaux yeux en sont si souvent occupées presque autant que leurs amants, que l'apostrophe à leurs yeux paraît assez naturelle. J'entendrai même assez volontiers la fille de Jepthé dans cet air si connu :

Mes yeux, éteignez dans vos larmes
Des feux qui dans mon cœur s'allument malgré moi.

Il y a là quelque chose de touchant; mais il ne faut pas non plus parler à *ses yeux* à tout propos; il ne faut pas dire encore plus froidement,

Éclatez, mes tristes regrets [2];

car il n'y a nulle raison de parler à *ses regrets;* c'est le moyen qu'ils ne disent rien aux spectateurs : jamais celui qui les sent véritablement n'a songé à les interpeller. C'est encore pis de dire, même en chantant :

C'est trop vous faire violence,
Éclatez, mes soupirs trop longtemps retenus [3].

Des *soupirs* n'*éclatent* point; et qui est-ce qui s'avise de s'adresser ainsi à ses *soupirs?* Et que dirons-nous de ces éternelles confidences faites aux *beaux lieux* qui, à l'opéra, reçoivent toujours le premier

[1] Aimez-vous la muscade? on en a mis partout.
Ah! monsieur, ces poulets sont d'un merveilleux goût.
(BOILEAU.)

[2] Dans *Castor et Pollux.*

[3] *Iphigénie en Tauride.*

aveu des princesses? Sans doute, si les arbres avaient des oreilles comme au temps d'Orphée (*auritas quercus*), ils entendraient souvent de ces secrets-là, qui s'échappent de cent manières sans y penser; mais on ne leur fait pas des déclarations arrangées; on ne leur dit pas :

Témoins de mon indifférence,
Lieux charmants, apprenez mon secret en ce jour :
Quand je bravais l'amour et sa puissance,
Je ne connaissais pas Almanzor et l'Amour.

Rien n'est plus froid que d'*apprendre son secret en ce jour à des lieux charmants, témoins de l'indifférence.* Ce n'est pas ainsi qu'on *apprend ce secret*-là, même à des *lieux charmants*, qui n'en rediront rien. S'ils redisaient quelque chose, ce serait un nom souvent répété, ou des plaintes qui ne s'adresseraient point à eux. On aurait tort d'accuser la musique de refroidir ainsi le sentiment par des formules de convention : elle sait le rendre bien quand il parle bien, pourvu qu'il ne parle pas longtemps : c'est la différence de la musique à la poésie, et de la tragédie à l'opéra, et il y en a bien d'autres. On ne peut pas alléguer non plus que, si toutes ces princesses *apprennent leur secret* aux *lieux charmants*, c'est faute d'avoir à qui parler, comme on pourrait le croire : non; elles ont, comme dans la tragédie, des confidentes qui ne sont là que pour les écouter, et le mauvais goût reste sans excuse.

Je ne parle pas de ces maximes d'amour qui sont l'invariable texte de tous les airs de divertissement, et qui, retournées en mille manières, n'ont presque jamais le petit mérite de l'être au moins passablement. C'est, entre autres choses, ce déluge de fadeurs et de mauvais vers qui avait indisposé Boileau contre l'opéra; et là-dessus, en vérité, il n'avait que trop raison. Quinault du moins flattait assez souvent l'oreille, même dans ses paroles de ballet, par la singulière facilité de ses tournures. Mais depuis il faut absolument que les musiciens n'aient demandé autre chose aux faiseurs d'opéras que des *règne*, des *vole*, des *lance*, des *enchaîne, etc.* pour faire des roulades, n'importe à quel prix; et pourvu que les *cœurs*, et les *ardeurs*, et les *amours*, et les *beaux jours*, amènent des rimes, les faiseurs ne paraissent pas du tout s'être souciés ni de la pensée ni du vers.

Le seul opéra où l'on se soit passé de ces sornettes rimées est celui de *Jephté*, où elles ne pouvaient guère se trouver, il est vrai, sans former une très-forte disparate avec le sujet; et pourtant il en faut savoir gré à l'auteur. Tel est l'ascendant de la mode, que, s'il eût voulu mettre la législation de Cythère à côté du Décalogue, je ne crois pas qu'on l'eût trouvé mauvais. Le bon abbé Pellegrin, qui fut sage cette fois, n'était pas d'ailleurs plus avare qu'un autre de cette galante doctrine dans les nombreux opéras qu'il a laissés, et qui ne sont pas plus mauvais que la plupart de ceux que nous avons. Je présume aisément qu'*Hippolyte et Aricie*, qui fut le brillant début de Rameau, dut sa grande vogue au musicien; mais *Jephté* sera toujours nommé parmi les ouvrages estimables qui peuvent recommander la mémoire d'un auteur. C'est le seul à peu près qui fasse véritablement honneur à Pellegrin; mais il suffit pour le venger, aux yeux de tout homme raisonnable, de l'injuste mépris dont on s'est plu à couvrir son nom, à cause de sa bonhommie et de sa pauvreté (qui ne devaient pas être des objets de ridicule), et surtout d'après la mauvaise farce[1] où le comédien le Grand eut l'impertinence de le livrer à la risée publique, sous le nom de M. de la Rimaille, et sous un habit beaucoup trop reconnaissable. C'était une indécence scandaleuse et un attentat à l'existence morale des citoyens que jamais la police n'aurait dû permettre. J'avoue qu'il y avait une autre espèce d'indécence à ce qu'un ecclésiastique travaillât pour l'opéra, et peut-être l'un de ces deux scandales servit à punir l'autre; mais le farceur satirique n'en avait pas plus la pensée que le droit, et c'est la pauvreté de Pellegrin qu'il joua sur la scène, quoique cette pauvreté même et l'usage qu'il faisait de ses gains au théâtre fussent précisément ce qui aurait pu lui fournir une excuse, s'il pouvait y en avoir à l'oubli d'un devoir essentiel. C'est au soulagement de ses parents, encore plus indigents que lui, qu'il consacrait le profit de ses pièces, qui réussirent souvent sur plus d'un théâtre, quoique aujourd'hui disparues comme tant d'autres. C'était un homme plein de candeur, de bonté et de probité; et ces titres, en tout temps respectables, ne sauraient être trop rappelés dans le nôtre. Parmi toute cette foule si vaine et si étourdie de nos versificateurs du jour, il est douteux qu'il y en ait un qui fût en état de faire *Jephté*. Le sujet n'était pas sans difficultés; elles sont vaincues avec beaucoup d'art : la pièce est très-sagement conduite, et l'une des plus touchantes qu'on ait applaudies à l'opéra. Le succès en fut très-grand, et se soutint à toutes les reprises. Une pompe religieuse, nouvelle sur ce théâtre, dut contribuer à l'effet du drame : le style ne manque ni de vérité ni de sentiment; il a même de temps en temps de la noblesse, et parmi un assez grand nombre de vers faibles il y a des beautés réelles. L'amour d'Iphise et d'Ammon est d'une invention dramatique, et forme un contraste très-judicieux entre la

[1] *La Nouveauté.*

passion forcenée d'un jeune Ammonite et la tendresse timide que le devoir combat dans le cœur d'une fille d'Israël. C'est ce caractère d'Iphise, si bien conçu, qui a fourni au poëte un dénoûment d'autant plus heureux, que l'incertitude où l'Écriture nous a laissés sur le sort de la famille de Jephté permettait de chercher le vraisemblable, et d'écarter l'horreur d'une catastrophe sanglante qui ne pouvait pas ici être supportée. Ammon veut enlever Iphise du temple à force ouverte, et est secondé par une troupe d'Hébreux que la pitié pour Iphise a égarés et rendus rebelles. Jephté, comme juge d'Israël, se met en devoir de les repousser, quoique son cœur soit déchiré par la douleur paternelle. Mais le grand prêtre Phinée lui dit :

. . . . . . L'Éternel offensé
A-t-il besoin qu'un mortel le seconde?
D'un seul de ses regards tout sera terrassé,
Tout sera mis en cendre.
Le ciel s'ouvre, j'en vois descendre
Le ministre de sa fureur.
(*Aux rebelles*)
Malheureux! frémissez d'horreur.
Esprit de feu, lance la foudre,
Venge ton Dieu, sers son courroux,
Réduis ses ennemis en poudre;
Mais sur des cœurs soumis ne porte point tes coups.

La foudre écrase Ammon et les siens, et la terre les engloutit. Iphise s'approche de l'autel :

Je meurs : mon sort est trop heureux.
Si j'ai trahi le ciel par de coupables feux,
La gloire de ma mort en secret me console.
Grand Dieu! je descends au tombeau,
Mais j'y porte un cœur tout nouveau;
C'est à vous seul que je l'immole.

Au moment où Phinée présente le couteau sacré à Jephté, qui recule d'épouvante, le tonnerre gronde, et Phinée s'écrie :

Quel bruit!... tout frémit comme moi.
Le Dieu qui fait trembler et le ciel et la terre,
Tel qu'au mont Sinaï, par la voix du tonnerre,
Va-t-il faire entendre sa loi?
Écoutons.... Quel bonheur! il me parle, il m'inspire;
Je le vois qui suspend le trait prêt à partir....
C'en est fait, sa colère expire....
(*A Iphise.*)
C'est le prix de ton repentir.

Ce n'est pas là un dénoûment vulgaire; il est fondé sur les idées dominantes dans la pièce, et tiré du caractère du personnage; il prouve certainement dans l'auteur la connaissance de son art et les ressources de l'esprit. Quant à la versification, je ne citerai que le monologue de Jephté, qui ouvre le cinquième acte : c'est à peu près la mesure du degré où l'auteur peut s'élever, et si ce n'est pas fort près du premier, c'est aussi fort loin du dernier :

Seigneur, un tendre père, à tes ordres soumis,
Fut prêt à t'immoler son fils.
Tu vois même tendresse et même obéissance :
Ah! que ne puis-je me flatter
D'obtenir la même clémence
Que pour lui tu fis éclater!
J'ai fait dresser l'autel, et j'attends la victime;
Mon cœur frémit du sang que tu vas recevoir.
Mon sacrifice est un devoir;
Mais, hélas! mon serment n'en est pas moins un crime.

Jephté fut représenté en 1732, et ce fut en 1737 que parut *Castor et Pollux*, regardé jusqu'à ces derniers temps comme le chef-d'œuvre du théâtre lyrique. C'était du moins celui de Rameau, dont la musique commençait à l'emporter sur celle de Lully, et a depuis fait place elle-même à celle que les Italiens nous ont apportée. *Castor* dut aussi cette prééminence dont il a longtemps joui au plus parfait ensemble de tous les accessoires qui font le charme de ce spectacle. C'était tout ce qu'il y avait de plus brillant, et de plus varié dans la partie pittoresque : l'Enfer, l'Élysée, l'Olympe, la pompe des jeux, celle des funérailles, l'appareil militaire, tout y était réuni sans être déplacé, et de la plus belle exécution, et relevé encore par la musique des chœurs, et celle des ballets, dans laquelle Rameau, au jugement de l'Europe entière, n'a point été surpassé. Enfin le poëme lui-même était d'un mérite très-distingué, et sans égaler ceux de Quinault, plaçait sans contredit l'auteur parmi les poëtes qui ont le mieux traité ce genre de drame. On a déjà vu que personne n'avait su mieux encadrer tous les embellissements et tous les différents effets qu'il comporte; mais de plus il sut les attacher à un fond dramatique, et donner à sa pièce une sorte d'intérêt assez nouveau sur ce théâtre, mais en même temps assez fort pour se passer de la molesse séduisante qui fait presque toujours celui de l'opéra. Ici l'amour est héroïque, et veut sans cesse se sacrifier à l'amitié, sans pourtant devenir froid; et cela seul était déjà d'une espèce de talent qu'on n'aurait pas attendu de l'auteur de *l'Art d'aimer*. Rien n'est doucereux dans cet opéra, tout y est noble à la fois et intéressant. La réciprocité des sentiments et des sacrifices entre les deux frères rivaux est balancée et soutenue de manière que l'un n'est jamais trop petit devant l'autre, et que l'amitié n'efface pas l'amour, quoique toujours prête à en triompher. C'est là un mérite pour les connaisseurs, qui seuls peuvent l'apprécier, et c'est aussi ce qu'ils estiment le plus dans ce bel opéra, dont la conception et la coupe ne sont guère susceptibles que d'éloges, excepté peut-être le rôle de Phœbé, si peu nécessaire à la pièce, qu'elle finit sans qu'on sache même ce que cette Phœbé est devenue. Il n'était pas besoin de donner à Télaïre cette rivale dont l'amour et la haine ne produisent rien. Il était très-inutile qu'elle *dis-*

posât des fureurs de Lyncée; il n'en résulte qu'un mauvais vers : il valait mieux en faire trois ou quatre pour nous apprendre au moins quel est ce Lyncée, et d'où viennent ses *fureurs;* et, pour amener la mort de Castor, tué dès le premier acte, il suffisait que Lyncée fût annoncé comme son rival. Amoureux de Télaïre, il n'a nul besoin que Phœbé *dispose* de lui, et c'est assez de son amour pour armer sa vengeance. Phœbé n'est pas moins inutile dans ses enchantements très-gratuits pour tirer Castor des enfers, puisque Mercure vient aussitôt les interrompre, et lui apprendre que cette gloire est réservée à Pollux. Il y a d'ailleurs assez de spectacle dans la pièce pour qu'on n'y regrettât pas cette ébauche de magie. Il est vrai que la proposition que Phœbé fait à sa sœur de retirer Castor des enfers, pourvu que Télaïre renonce à lui, donne occasion à celle-ci d'immoler son amour pour faire revivre ce qu'elle aime. Mais je répondrai encore que la pièce présente assez de ces dévouements, qui même en sont le fond, pour n'y pas ajouter celui-là, que l'on trouve dans d'autres opéras précédents, et beaucoup mieux placé; qui n'est ici qu'instantané, et n'a aucun résultat dans l'action (ce qui est toujours un défaut); et qui enfin n'est qu'une ressemblance peu avantageuse dans un ouvrage d'ailleurs neuf et original dans tous ses moyens. C'est même ce mérite rare qui peut justifier une critique que je trouverais moi-même trop sévère pour un genre qui l'est beaucoup moins que la tragédie, si le plan de *Castor,* excellent dans tout le reste, ne provoquait la sévérité à force d'estime; et c'est dire assez que cette censure rigoureuse ne se rapporte qu'à la théorie de l'art, sans que cette faute, très-peu sensible au théâtre, et comme perdue dans la foule des beautés, entraîne aucune conséquence contre l'ouvrage ni contre l'auteur.

Ces mêmes connaisseurs, qui font tant de cas du plan de *Castor,* trouvent le style susceptible de reproches un peu plus graves, mais en reconnaissant d'abord qu'en général il a les caractères du talent, et qu'il y a beaucoup à louer dans la noblesse et l'élégance des pensées et des vers.

Le cri de la vengeance est le chant des enfers.
. . . .
Je ne veux plus d'un bien que Castor a perdu.
. . . .
Jupiter dans les cieux est le dieu du tonnerre,
Et Pollux sur la terre
Sera le dieu de l'amitié.
. . . .

POLLUX.

Ah! laisse-moi percer jusques aux sombres bords;
J'ouvrirai sous mes pas les antres de la terre,
J'irai braver Pluton, j'irai chercher les morts
A la lueur de ton tonnerre.
J'enchaînerai Cerbère; et, plus digne des cieux,
Je reverrai Castor, et mon père, et les dieux.
. . . .

CASTOR.

J'irai sauver les jours d'une amante fidèle;
Je renaîtrai pour elle.
Mais puisque enfin je touche au rang des *immortels* [1],
Je jure par le Styx qu'une seconde aurore
Ne me trouvera pas au séjour des *mortels.*
Je ne veux que la voir et l'adorer encore,
Et je te rends le jour, ton trône et tes autels.
. . . .
Séjour de l'éternelle paix,
Ne calmerez-vous point mon âme impatiente?
L'amour jusqu'en ces lieux me poursuit de ses traits;
Castor n'y voit que son amante,
Et vous perdez tous vos attraits.
Que ce murmure est doux! que cet ombrage est frais!
De ces accords touchants la volupté m'enchante,
Tout rit, tout prévient mon attente;
Et je forme encor des regrets.
. . . .
Mon frère et mes serments m'attendent chez les ombres.
. . . .
Je descends aux enfers pour oublier mes peines,
Et Castor renaîtra pour goûter vos plaisirs, etc.

Tout cela est bien écrit, quoique en laissant quelquefois l'idée prochaine du mieux. Le dialogue est vif, ingénieux, animé, comme la marche de la pièce est rapide; mais on aperçoit de temps en temps des traces assez marquées de cette contrainte dans la phrase, et de cette recherche dans les idées et les expressions, que l'on retrouve dans les autres poésies de l'auteur; et de plus, le travail, trop ressenti dans ces vers, ne les sauve pas toujours des négligences qui ressemblent à la faiblesse.

Elle aura ses regrets; *je n'aurai que la peine*
D'espérer encor vainement.

Peine est ici pris pour tourment, et le mot en lui-même ne serait pas impropre; mais la phrase l'est, parce que *je n'aurai que la peine de...* est une phrase faite qui signifie, *il ne m'en coûtera rien si ce n'est...* et c'est ici un contre-sens. *Je n'aurai que la peine d'espérer* ne signifiera jamais en français, *je n'aurai que le chagrin d'espérer :* ce sera toujours le contraire, et cette faute n'est pas excusable. Celle qui se rencontre quatre vers après l'est beaucoup plus; ce n'est qu'une petite disconvenance dans le style lyrique; mais c'en est une :

Tu vois ce que je crains : *voici ce que j'espère.*

Ce tour de phrase ne doit pas entrer dans la poésie chantée; il est trop familier. Il était si aisé de mettre *apprends ce que j'espère!* C'est une faute de goût, et jamais celui de Bernard n'a été bien sûr.

Le chant de mademoiselle Arnould, celle des ac-

[1] *Mortels* et *immortels* ne peuvent rimer dans le style soutenu, et cette faute ne devait pas se trouver dans une versification soignée comme celle de Bernard. Il était facile de l'éviter, en mettant à la place :

Mais puisque enfin je touche aux honneurs éternels.

trices de ce théâtre qui a eu le plus de grâce et d'expression, à contribué de nos jours à rendre fameux le monologue, *Tristes apprêts, pâles flambeaux;* et la musique aussi contribua sans dout eà déguiser un défaut très-sensible dans ce morceau, qui d'ailleurs fait honneur au poëte comme au compositeur; c'est ce vers,

> Astres lugubres des tombeaux.

L'expression est belle et poétique; partout où le poëte parlera, ce sera un beau vers : mais dans la bouche de Télaïre, d'une amante désespérée, il m'a toujours paru intolérable; c'est un vrai contre-sens dans la situation, une de ces figures brillantes et froides, étrangères à la douleur, qui n'en a jamais de cette espèce, une de ces fautes que Quinault n'aurait jamais commises. Je ne l'ai pourtant pas entendu relever, et je suis persuadé que c'est un effet de l'art du musicien, qui en chargeant ce vers de demi-tons très-expressifs, a remis dans le chant le sentiment qui n'était plus dans les paroles.

Mais voyons cet autre monologue, ou plutôt cet hymne à l'amitié, où le poëte a été plus personnellement loué.

> Présent des dieux, doux charme des humains,
> O divine amitié! viens pénétrer nos âmes.
> Les cœurs éclairés de tes flammes,
> Avec des plaisirs purs n'ont que des jours sereins.
> C'est dans tes nœuds charmants que tout est jouissance;
> Le temps ajoute encore un lustre à ta beauté;
> L'amour te laisse la constance,
> Et tu serais la volupté,
> Si l'homme avait son innocence.

Les trois vers du milieu, *C'est dans tes nœuds charmants, etc.* et surtout le dernier,

> L'amour te laisse la constance,

sont ici ce qu'il y a de mieux, et l'on ne peut qu'y applaudir. Mais tout le commencement me paraît faible, et le trait de la fin, qu'on a toujours préconisé, me paraît une énigme. Passons sur les *flammes* de l'amitié que je voudrais réserver pour l'amour; car, sans cela, comment le distinguerez-vous de l'amitié? Voltaire s'est servi du même mot, mais en le modifiant fort à propos :

> Henri de l'amitié sentit les nobles flammes.

L'épithète sépare tout de suite ces *flammes*-là de celles de l'amour, et dès lors il n'y a rien à dire. Ailleurs il dit de l'amitié, en l'opposant à l'amour :

> Touché de sa beauté nouvelle,
> Et de sa lumière éclairé.

L'expression est juste, et beaucoup meilleure qu'*éclairé de ses flammes*. Mais j'ai dit *passons*, parce qu'on peut opposer à cette critique un usage du mot de *flammes*, appliqué en poésie, quoique un peu légèrement, à beaucoup de choses morales, ce qui fait une sorte de prescription. Je blâmerais beaucoup davantage ce vers :

> Avec des plaisirs purs n'ont que des jours sereins.

La phrase ne rend pas bien la pensée, précisément parce qu'elle dit ce qui est trop vrai; il est trop sûr qu'*avec des plaisirs purs* on *n'a que des jours sereins :* il fallait tourner cela autrement. Mais que veut dire :

> Et tu serais la volupté,
> Si l'homme avait son innocence.

J'avoue que je l'ai cherché sans pouvoir le deviner. Je conçois bien qu'on a cru l'entendre, en y voyant confusément un air de moralité et une *volupté* épurée; mais au fond l'auteur n'a rien dit qui puisse s'expliquer raisonnablement. Dans toute hypothèse quelconque, dans tous les cas possibles, la *volupté* proprement dite, et dans le sens absolu qu'elle a dans cette phrase, où rien ne la modifie, la *volupté* ne peut être essentiellement que dans l'union des deux sexes, et c'est (pour le dire en passant) une admirable disposition d'une Providence bienfaitrice, d'avoir attaché le plus grand des plaisirs au dessein le plus important, celui de la reproduction de l'espèce. Or, dans quelque état *d'innocence* que fût resté l'homme, à coup sûr jamais l'*amitié* n'aurait été et ne pouvait être cette *volupté*, puisque le sentiment le plus pur, joint à l'attrait du sexe, sera toujours tout autre chose que l'amitié, et l'on peut dire même quelque chose de plus sacré que l'*amitié*, puisqu'il n'y a point d'ami à qui l'homme doive autant qu'à son épouse, à la mère de ses enfants, point d'*amitié* qui donne le même bonheur. Il n'y a donc dans ces vers qu'une fausse exaltation, une idée vide de sens. Il est assez singulier que cette discussion philosophique vienne à propos d'un opéra; mais il est clair que c'est la faute des vers où l'auteur a mis fort mal à propos une fort mauvaise philosophie. Au reste, ces vers sont tournés élégamment; la musique en est gracieuse, la pensée a un grand air de morale, et c'est plus qu'il n'en faut pour applaudir volontiers ce qu'on n'est pas trop sûr de comprendre.

Le *Dardanus* de la Bruère, qui a réussi également dans les mains de Rameau lors de sa nouveauté, et de nos jours dans celles de Sacchini, est fondé presque entièrement sur le merveilleux de la magie; et il faut même s'y prêter beaucoup pour supposer qu'à l'aide d'une baguette Dardanus paraisse Isménor aux yeux d'Iphise qu'il aime et dont il est aimé. En général il faut éviter, le plus qu'il est possible, que le merveilleux de l'imagination soit démenti par les

yeux; mais l'auteur, qui hasarda cette fiction déjà plus d'une fois employée, la racheta par le singulier effet de la situation, où une jeune princesse, qui croit implorer contre un amour secret et combattu le secours d'un puissant magicien, avoué, sans le savoir, toute sa tendresse à celui même à qui elle voudrait le plus la cacher. La scène d'ailleurs est bien faite, et offre des traits et des tournures de sentiment :

Vous ouvrez les tombeaux, vous armez les enfers;
Vous pouvez d'un seul mot ébranler l'univers.
A cet art si puissant n'est-il rien d'impossible?
Et s'il était un cœur trop faible, trop sensible,
En de funestes nœuds malgré lui retenu,
Pourriez-vous?...
Vous aimez! O ciel! qu'ai-je entendu?
. . . .
Si vous êtes surpris en apprenant ma flamme,
De quelle horreur serez-vous *prévenu*,
Quand vous saurez l'objet qui règne sur mon âme?
. . . .
(*A part.*)
Je tremble, je frémis.... Quel est votre vainqueur?
. . . .
Le croirez-vous? ce guerrier redoutable,
Ce héros qu'à jamais la haine impitoyable [1]
Devait éloigner de mon cœur...
. . . .
Achevez... Dardanus?
. . . .
Lui-même.
D'un penchant si fatal rien n'a pu me guérir.
Jugez à quel excès je l'aime,
En voyant à quel point je devrais le haïr.
Arrachez de mon cœur un trait qui le déchire;
Je sens que ma faiblesse augmente chaque jour :
De ma faible raison rétablissez l'empire,
Et rendez-lui ses droits usurpés par l'amour.

On sait que l'air, *Arrachez de mon cœur*, était un des morceaux les plus renommés dans la musique française, qui, malgré les pas qu'elle avait faits avec Rameau, n'était guère encore dans les meilleures scènes qu'une belle déclamation notée, quoique déjà plus savante et plus variée que celle de Lulli. Mais ce qu'on ne surpassera point, c'est le jeu de cette même actrice que je viens de citer, et qui était surtout admirable dans cette scène : ceux qui l'ont vue n'ont pu oublier avec quelle perfection elle chantait ce mot, *lui-même*, dont tous les sons étaient tremblants sans cesser d'être agréables, et mouraient sur ses lèvres sans être perdus pour l'oreille. Je ne crois pas qu'on me reproche ces louanges, que j'aime à donner dans l'occasion à des modèles que nous avons perdus : ces louanges ne sont point la satire des sujets qui les ont remplacés; mais ce genre de talent ne laisse que des souvenirs, et, au défaut de monuments, il ne faut pas leur refuser un tribut qui n'est pas seulement une justice et une reconnaissance, mais aussi un objet d'émulation.

Dardanus, comme on peut le voir, ne manquait pas d'intérêt, quoique les moyens en fussent un peu forcés. Mais ce qui appartenait davantage au talent, ce qui fit regretter les espérances que donnait l'auteur, enlevé avant quarante ans, c'est le ton de versification vraiment dramatique, qui se fit remarquer dans quelques morceaux, et principalement dans la dernière scène. Au moment où les cris d'un peuple furieux demandent la mort de Dardanus, devenu, par son imprudence, prisonnier de Teucer, ce roi, dont le rôle a de la noblesse et de l'énergie, répond à cette foule inhumaine que Dardanus avait vaincue, et qui veut se rassasier de son sang :

Arrêtez, téméraires!
Si c'est un bien si doux pour vos cœurs sanguinaires,
Que ne l'immoliez-vous au milieu des combats?
Quand la gloire servait de voile à la vengeance,
Lâches, pourquoi n'osiez-vous pas
Soutenir sa présence?
Vos cœurs, dans la haine affermis,
Trouvaient-ils ces transports alors moins légitimes?
Ne savez-vous qu'égorger des victimes,
Et n'osez-vous frapper vos ennemis?

Ce style a plus de force que n'en a d'ordinaire celui de l'opéra, quoique dans ce vers, *Quand la gloire servait de voile, etc.* la césure soit défectueuse. Mais dans la dernière scène il va jusqu'à égaler celui de la tragédie, et je ne sais si l'on en trouverait un autre exemple; car les beautés de Quinault, même quand elles vont jusqu'au sublime, sont d'un autre genre, et tiennent seulement ou à la fable ou à l'amour : ici c'est à la fois l'expression de la grandeur d'âme et des passions fortes. Teucer est à son tour captif de Dardanus, qui l'a vaincu.

Tu portes à l'excès ton audace et ta haine :
On me force de vivre, à tes yeux on m'entraîne.
Poursuis, vainqueur superbe, insulte à mes revers :
J'aime ce vain orgueil qui souilla ta victoire.
Tu partages du moins, par l'abus de ta gloire,
L'opprobre humiliant dont tu nous as couverts.

DARDANUS.

Connaissez mieux un cœur qui vous admire.
Régnez, et reprenez le pouvoir souverain.
Si vous daignez le tenir de ma main,
Je serai plus heureux qu'en possédant l'empire.

TEUCER.

Non : tu crois m'éblouir; mais je vois ton dessein;
L'amour me fait ces dons, et l'orgueil me pardonne :
Ta générosité vend les biens qu'elle donne;
Mais rien ne changera ton sort ni mon destin.
Garde tes vains trésors, ta main les empoisonne;
Il en est cependant que j'attendrais de toi.

DARDANUS.

Ordonnez, exigez, vous pouvez tout sur moi.

TEUCER.

De tout ce qu'en ce jour m'enlève ta victoire,
Mon cœur n'a regretté que ma fille et ma gloire.
Mais tu peux réparer ces tristes coups du sort :
Rends la princesse libre, et me permets la mort.

IPHISE.

Dieux! daignez détourner l'horreur qui se prépare.

DARDANUS.

Rien ne peut vous fléchir, je le vois trop, barbare :
Plus féroce que grand, votre cœur indompté
Prend sa haine pour du courage,

[1] Dardanus est l'ennemi de son père.

Et sa fureur pour de la fermeté.
Iphise est libre, et l'a toujours été.
Pour vous, prenez ce fer.... Mais j'en prescris l'usage;
Songez sous quelles lois il vous est présenté;
Frappez, votre ennemi se livre à votre rage.

TEUCER.

Juste ciel!

IPHISE.

Arrêtez.

DARDANUS.

Qu'au gré de vos fureurs
Dans mon sang malheureux votre injure s'efface.

IPHISE.

Mon père, ah! respectez son sang et ses malheurs.

DARDANUS.

Frappez; en vous vengeant vos coups me feront grâce.

TEUCER.

Que fais-tu?

IPHISE ET DARDANUS, *ensemble.*

Serez-vous insensible à mes pleurs?

. . . .

TEUCER.

Dardanus est donc fait pour triompher toujours!

Cette scène est entièrement digne de la tragédie; j'entends de la véritable, car on en citerait une belle quantité, surtout dans ces derniers temps, où il n'y a pas une scène qui vaille celle-là.

Parmi tous ceux qui, sans avoir rien laissé qu'on puisse lire, ont eu des succès de théâtre, et non pas de talent, je ne citerai que Fuselier, parce qu'il eut de son temps quelque réputation, et qu'il afficha de plus d'une manière des prétentions fort mal placées. Il attaqua très-indécemment, dans une satire dramatique, intitulée *Momus fabuliste*, un écrivain dont le moindre ouvrage de théâtre valait cent fois mieux que tout ce que Fuselier a jamais fait, la Mothe; et il est aussi avantageux dans ses préfaces que pauvre dans ses productions, non pas, il est vrai, par la quantité, qui est très-considérable, mais par le mérite, qui est à peu près nul. C'est bien le plus froid et le plus plat rimeur, le bel esprit le plus glaçant et le plus glacé, qui ait fait chanter à l'opéra des fariboles dialoguées. En revanche, personne n'a fourni plus abondamment à la musique de ces temps-là ces ressources si triviales dont enfin nous commençons à nous passer. Je ne sais si l'on trouverait chez lui une scène sans un couplet où il fait *voler, régner, lancer, triompher*, non pas seulement l'*Amour*, les *Ris*, les *Jeux*, *etc.* comme de coutume, mais tout ce qu'il y a de plus éloigné du *vol*, du *règne*, du *triomphe;* peu importe pourvu qu'il y en ait dans ses vers. Mais quels vers! Ils sont dignes de ses plans; ils sont de la même force et de la même invention. Ce sont des *Amours déguisés*, c'est-à-dire la *haine*, l'*amitié*, l'*estime*, qui sont de l'amour, et forment trois actes. Le premier commence ainsi :

Que la feinte et le silence
Augmentent la violence
Des tourments *d'un tendre cœur!*
Contraint de cacher mon ardeur,
J'affecte d'éviter *le cher objet que j'aime.*
L'amour qui cause *ma langueur*
En est le confident lui-même.

Or, devinez quel est ce *tendre cœur* avec sa *langueur* et son *cher objet qu'il aime.* On ne s'y attendrait pas : c'est le plus brutal de tous les héros de l'antiquité, celui qui blessa Vénus elle-même, en un mot, Diomède. Il faut avouer

Qu'en venant de là jusqu'ici
Il a bien changé sur la route.

Il nous fallait Fuselier pour opérer une pareille métamorphose. A l'égard de l'amour, qui est *lui-même le confident de la langueur qu'il cause*, ce subtil galimatias est l'*esprit* ordinaire de l'auteur; je dis l'*esprit*, car j'ai sous les yeux la preuve qu'alors bien des gens appelaient cela de l'*esprit.* Ce plan des *Amours déguisés*, sous la *haine*, l'*amitié* et l'*estime*, est une petite espèce de *marivaudage* qui, dans le style de Fuselier, est à Marivaux ce que celui-ci est à Molière. C'est d'abord une Phaétuse qui veut immoler Diomède à cause de son *indifférence;* mais quand le *tendre* Diomède est à l'autel et sous le couteau, il avoue alors sa *langueur*, attendu qu'il est *près d'expirer.* Phaétuse, qui croyait le haïr à la mort (et il n'y avait rien qui n'y parût), en devient folle tout de suite, et lui dit fort ingénieusement :

Je n'ai connu mon cœur qu'au funeste moment
Que je voulais percer le vôtre.

En sorte que si le pauvre Diomède n'eût pas parlé fort à propos de sa *langueur*, il était expédié; et voilà l'*Amour déguisé.*

Ce qu'il y a de pis, c'est qu'une si lourde caricature n'est au fond qu'une imitation grossière et insensée de la belle scène d'Atys :

Qui n'a plus qu'un moment à vivre
N'a plus rien à dissimuler.

Mais Quinault a su lui donner les raisons les plus puissantes pour cacher son amour, et si Atys va mourir de son désespoir, il n'est pas sous le glaive; et Sangaride, qui l'aime de tout son cœur, ne songe nullement à *percer le cœur* d'Atys; ce qui serait vraiment une étrange espèce d'amour, même *déguisé :* au lieu que Diomède n'a pas le plus léger motif de *déguiser* son amour; et Phaétuse, qui l'aime en secret, va le tuer tout aussi résolument qu'il a autrefois blessé Vénus. Je doute qu'on ait jamais rien imaginé de plus ridicule sous tous les rapports.

Fuselier n'est pas plus fort pour inventer dans l'*amitié* que dans la *haine.* Son acte d'*Œnone et Pâris* est tout uniment la très-jolie églogue de Fon-

tenelle, dialoguée ici en mauvais vers. C'est Œnone qui a de l'amour sous le nom d'*amitié*, comme Ismène, et Pâris qui feint de la quitter pour une autre, et arrache ainsi l'aveu de l'amour, comme le berger Corylas. Il n'y a de différence que l'exécution; mais la différence ne saurait être plus grande.

Près de vous les beautés, *même les plus nouvelles*,
Perdent le plaisir de charmer;
Et les cœurs que *l'Amour engage à vous aimer*
Perdent *le droit* d'être infidèles.

Le droit est plaisant; encore s'il eût dit *le pouvoir*. Et l'*Amour* qui *engage à aimer!* C'est abuser de la platitude. Il est vrai que l'auteur y mêlait ce qu'apparemment il prenait, lui et bien d'autres, pour de la finesse. Œnone dit, en parlant de l'Amour, qui s'est vengé de son indifférence affectée :

Si l'Amour ne se vengeait pas,
Il me punirait davantage.

Et les sots d'applaudir. Que l'auteur eût dit,

Ah! s'il ne me punissait pas,
Il se vengerait davantage,

cela était tout aussi joli, c'est-à-dire un jeu de mots tout aussi puéril. Ce jargon a cela de bon qu'on peut le tourner de toute manière sans y trouver plus de sens.

Il n'a pas mieux choisi pour l'*estime*, et il suffit de dire que c'est Julie qui *estime* Ovide. Pour qu'on n'ait pas ri aux éclats quand elle parlait de son *estime*, il fallait qu'on eût oublié son histoire. Ovide l'attend; et, après avoir parlé à son *cœur* et aux *échos*, il ajoute :

Et vous, *volez, jeunes Zéphyrs;*
Annoncez dans ces lieux la beauté que j'adore.

Demandez-lui pourquoi il appelle *les Zéphyrs* quand il attend sa maîtresse; assurément *les Zéphyrs* ne servent à rien en pareil cas, pas même pour *annoncer la beauté qu'on adore*; mais il faut bien que les Zéphyrs *volent*.

L'auteur a donné, on ne sait pourquoi, le nom de tragédie à un opéra d'*Arion*, apparemment parce qu'il avait cinq actes; c'est tout ce qu'il a de commun avec la tragédie. Une Irène, amoureuse d'Arion, dit de lui :

Arion sait *tout enchanter;*
De ses divins accords *le pouvoir est extrême.*

On ne s'en aperçoit guère quand l'auteur se charge de ces *accords :* ils ne sont pas plus *divins* que ces deux vers d'Irène. Arion chante :

Lorsqu'un cœur sur tes pas *voit voler l'espérance*,
Tendre Amour, quels sont tes plaisirs!
Tu sais nous engager à la persévérance,
Sans daigner rien promettre à nos ardents désirs.

Ainsi l'Amour *ne daigne rien promettre quand l'espérance vole sur ses pas*. Il est difficile de déraisonner davantage : cela n'est pas *divin*, mais ressemble fort à ces vers d'un amphigouri :

Allez, *heureux* troupeau d'*infortunés* moutons.

On demande à cet Arion *ce qu'il prétend en soupirant pour Irène :*

Je ne prétends que soupirer.

Ah! la *prétention* est modeste, et c'est le cas de répondre : A votre aise, ne vous gênez pas, il n'est pas défendu de *soupirer*. Un Eurilas, fils d'Éole, commande en cette qualité à tous les vents, ce qui lui fait dire fort spirituellement :

Mais en vain je commande aux vents les plus terribles,
Si mon cœur ne m'obéit pas.

Il faut avoir bien de l'*esprit* pour saisir le rapport *des vents* avec le *cœur*. Je ne connais de comparable que *le Sophi* de Linguet, *qui satisfaisait, par le plus délicieux de tous les mélanges, son appétit et son cœur;* et ce Linguet, qui écrivait presque toujours dans ce goût, avait aussi ses admirateurs, et en a sans doute encore comme en a eu Fuselier.

La rivale d'Irène, Orphise, dit au jaloux Eurilas, avec cette élégance qui est partout la même :

Rendez-nous Arion, prenez soin de ses jours.
Quand vous pouvez lui prêter du secours,
Vous l'immolez vous-même *en le faisant attendre.*

Il est sûr que ce n'est pas là le cas de *faire attendre;* mais, en pareil cas aussi, un rival ne se presse pas, et Eurilas pourrait répondre comme dans la chanson,

Mais dame, c'est qu'un rival
N'est pas une personne qui nous plaise;

et la réponse vaudrait bien la demande. Orphise est encore plus pressée; elle a dit à l'insensible Arion : *Il me faut ton cœur ou la mort.* Cela est net, et l'alternative est tranchante. Je connais des gens qui en pareille occasion diraient : N'y a-t-il pas un moyen terme? Mais Arion est loin d'être si décidé avec son Irène; il veut d'abord se tuer devant elle, parce qu'il *ne peut plus se taire;* mais il lui prend tout de suite un terrible scrupule :

Que dis-je? J'oserais *me punir dans ces lieux!*
J'offenserais encore
La beauté que j'adore,
Si je la vengeais *à ses yeux.*

Je crois que c'est le *nec plus ultra* de la délicatesse. Vous ne voyez dans les romans et au théâtre que des amants, qui, pour toute consolation, ne veulent que mourir *aux yeux d'une cruelle :* celui-ci est le seul qui n'ose pas même aller jusque-là. Quel raffinement dans le désespoir!... Avouons que la

musique, quel que soit son pouvoir, en exerce une bien grande partie sur l'oreille seule, puisque non-seulement elle dispense d'esprit et de style, mais qu'elle fait même passer si souvent de si pitoyables sottises.

Le Ballet des Ages, la Reine des Péris, les Fêtes grecques et romaines (et j'ai vu reprendre encore de ce dernier opéra l'acte de *Tibulle,* quoique extrêmement insipide), fourmillent des mêmes platitudes. *Les Amours des Dieux* sont ce que l'auteur a fait de plus passable, non pas qu'il y ait encore apparence de talent, mais du moins le mauvais ne va pas jusqu'au ridicule.

Je ne finirai pas cet article sans faire mention d'un petit ouvrage, qui n'est sans doute qu'une bagatelle, mais de fort bon goût, puisqu'il réunit la naïveté et la grâce, *le Devin du Village*, qui serait assez remarquable seulement par sa vogue prodigieuse, qui le conduisit dans sa nouveauté à plus de cent représentations de suite, et ne s'est jamais démentie dans des reprises multipliées. Le charme de ce mélodrame tient sans doute à un accord entre les paroles et le chant, qui ne peut guère être aussi parfait sans que l'un et l'autre aient été conçus ensemble. Une singularité de plus, c'est que cette aimable production soit de l'auteur du *Contrat social.* Ce n'est pas que d'autres philosophes fort graves ne se soient déridés jusqu'à faire un opéra : Thomas fit jouer un *Amphion*, qui est loin de celui de la Mothe, et Duclos *les Caractères de la Folie*, qui ne valent pas une demi-page de sa prose. Rousseau lui seul est descendu avec succès à des amours de village, où il a su mettre de l'agrément et de la douceur, comme il a mis de la chaleur et de la force dans la passion de Julie et de Saint-Preux. C'est que Rousseau était bien plus naturellement sensible que penseur, et avait réellement une très-vive imagination, beaucoup plus qu'une tête philosophique. C'est une vérité qui n'a encore été observée que par un petit nombre d'hommes qui réfléchissent; mais le temps n'est pas loin où elle sera généralement reconnue.

SECTION III. — De Voltaire dans le grand opéra, la comédie héroïque et l'opéra-comique.

Nous trouverons ici pour la première fois un genre de poésie où Voltaire a si peu réussi, qu'il n'y a même aucune place; et cela est digne de remarque dans un homme qui les a tous tentés, excepté la pastorale et la fable, et la plupart avec succès. L'opéra et l'ode sont les seuls où il n'en ait eu aucun, et il a pourtant fait quatre opéras et un assez grand nombre d'odes. Son entière insuffisance est plus étonnante dans le drame lyrique que dans l'ode, le premier ayant plus de rapport avec son génie naturellement dramatique. C'est une raison pour examiner avec quelque attention ces productions avortées, où il est resté presque toujours si fort au-dessous de lui-même. Il était dans toute sa force lorsqu'il fit *Samson, Pandore,* et *le Temple de la Gloire,* ce dernier pour les fêtes de la cour. Il avait alors toutes les espérances que peuvent inspirer ce séjour et la faveur; et, très-flatté du choix qu'on avait fait de lui, il était intéressé à en soutenir l'honneur et celui de son génie, d'autant plus exposé à la censure, qu'un grand théâtre le mettait plus près de l'envie. On peut donc croire qu'il ne négligea rien pour se tirer heureusement de cette épreuve; et, quoiqu'il ait dans la suite plaisanté le premier sur la faiblesse de ces ouvrages, qui lui valurent plus de récompenses que de gloire, il n'était pas disposé à les juger de même lorsqu'ils furent représentés à Versailles, s'il est vrai, comme on me l'a raconté, qu'à l'une des répétitions de sa *Princesse de Navarre,* espèce de tragi-comédie qui ne vaut guère mieux que ses opéras, un de ses amis lui disant, *Vous voilà bien occupé, monsieur de Voltaire,* il répondit : *Oui, monsieur, et pour la meilleure pièce que j'aie faite.* Cette anecdote, que je ne garantirai pas, n'est pas sans vraisemblance pour ceux qui savent que Voltaire portait plus loin qu'on ne peut l'imaginer la disposition, d'ailleurs assez naturelle aux auteurs, à regarder son dernier ouvrage comme le meilleur de tous. Il est convenu depuis que cette *Princesse de Navarre* n'était pas une bonne pièce; mais c'était encore celle d'un homme d'esprit, et quelques détails ne sont pas sans mérite; au lieu que, dans *le Temple de la Gloire,* rien, absolument rien, ne rappelle Voltaire : tout est fort au-dessous du médiocre, et aussi mal conçu que mal écrit.

Qu'il ait choisi le genre le plus facile, celui de l'opéra-ballet en actes séparés qui se rattachent à un objet commun, il y était autorisé par beaucoup d'exemples et de succès. Cette coupe épisodique, si elle coûte moins au poëte, peut prêter davantage au musicien; et, sur un théâtre qu'on peut appeler le palais de l'illusion, l'unité de dessein peut être sacrifiée à la variété des effets. Mais il n'en est que plus aisé de donner au moins quelque intérêt ou quelque agrément à chacune de ces petites intrigues composées de cinq ou six petites scènes, et qui, si elles ne font pas un tout, n'en sont pas moins assujetties aux principales règles du drame. On aura toujours peine à comprendre qu'ici toutes les conceptions de Voltaire aient été aussi fausses que froides : un premier acte qui serait plutôt un prologue, et qui ne contient autre chose que le tableau

allégorique et usé de l'Envie, enchaînée dans sa caverne par Apollon et les Muses : au second, une reine, Lidie, abandonnée, on ne sait pourquoi, par le roi Bélus, qui ne veut pas l'épouser depuis qu'il veut entrer au Temple de la Gloire, comme si un conquérant ne pouvait y être reçu dès qu'il se marie avec sa maîtresse; et ce Bélus, qui en est exclu, non pas tout à fait pour son infidélité, mais pour sa brutalité, qui en effet est assez grande, puisqu'il veut faire égorger par ses soldats les bergers qui prennent le parti de Lidie dans leurs chansons : au troisième, Bacchus avec son Érigone, son thyrse et ses lauriers,

> Le vainqueur bienfaisant des peuples de l'aurore,

et à qui pourtant on ferme la porte, apparemment parce qu'il aime trop le vin, ou peut-être parce qu'il n'est pas encore dieu, car le grand prêtre lui dit brusquement,

> . . . Téméraire, arrête,
> Ce laurier serait profané
> S'il avait couronné ta tête;

et ce serait traiter un dieu avec peu de respect. Quoi qu'il en soit, dieu ou non (car on n'en sait rien), Bacchus, qui croyait entrer de plain-pied, ainsi que Bélus, s'en va comme il était venu, et se contente de leur dire qu'il les *abandonne à la froide sagesse*, et *qu'il ne saurait les punir mieux*. Ce Bacchus, qui, dans la Fable, n'est pas un dieu fort endurant, l'est ici beaucoup plus que Bélus, qui disait aux dieux en s'en allant :

> . . . Je brave le tonnerre,
> Je méprise ce temple, et je hais les humains.
> J'embraserai de mes puissantes mains
> *Les tristes restes de la terre.*

Bacchus est de meilleure humeur; il ramène son Érigone et ses Bacchantes en chantant :

> Parcourons la terre
> *Au gré de nos désirs.*

Au quatrième enfin, le héros de la pièce et de la fête, Trajan, est annoncé ainsi par sa maîtresse Plautine :

> Reviens, divin Trajan, vainqueur doux et terrible.
> *Le monde est mon rival*, tous les cœurs sont à toi.

Il faut en excepter pourtant

> Des Parthes terrassés *l'inexorable roi*,

qui s'arme contre Trajan avec *cinq rois qu'il a séduits*. Mais Trajan dit à Plautine,

> *Vous m'aimez, il suffit; rien ne m'est impossible;*
> Rien ne pourra me résister;

ce qui serait fort bien, s'il combattait pour Plautine, comme le Cid pour Chimène; mais comme personne ici n'en veut à Plautine, c'est faire du *divin Trajan* un héros très mal à propos doucereux. Au reste, *rien ne résiste* en effet à un empereur romain si galant; car Plautine, qui, en le voyant partir pour la bataille, s'est écriée, *Je meurs et je l'admire*, n'a que le temps de voir, tout en se *mourant*, exécuter une contre-danse, et Trajan reparaît aussitôt avec les *cinq rois enchaînés;* et la Gloire, qui descend des airs pour le couronner, lui chante ces vers :

> Plus d'un héros, plus d'un grand roi,
> Jaloux en vain de sa mémoire,
> Vola toujours après la gloire,
> Et la gloire vole après toi;

ce qui fait un petit compliment *bien troussé*, comme dit M. de Pourceaugnac. Pour cette fois ce n'était pas *du beau Danchet :* vous avez vu que son hymne au Soleil, dans Hésione, est autrement tourné. Le cinquième acte n'est autre chose qu'une fête dans le *Temple du Bonheur*, qui a remplacé celui de la Gloire; et tous ces *temples*-là ne sont pas de la même architecture que celui de l'Amour dans *la Henriade*, ni même que celui *du Goût;* on ne retrouve ici rien de l'un ni de l'autre.

Ce qui est encore plus inconcevable, c'est que le style ne vaut pas mieux que le plan; le peu que j'en ai cité a pu vous en donner une première idée. La tête avait-elle tourné à Voltaire, depuis qu'il était à la cour, pour venir nous parler de *héros* et de *grands rois, jaloux en vain de leur mémoire;* ce qui fait un contre-sens dans les termes, puisque assurément, si ce sont des *héros* et de *grands rois*, ils n'ont pas été *en vain jaloux de leur mémoire*. De pareilles fautes, et l'antithèse frivole des deux derniers vers, sont à peine concevables dans un écrivain tel que lui. Une Lidie qui invoque les Muses pour leur dire :

> O Muses! soyez mon appui;
> Secourez-moi contre moi-même.
> *Ne permettez pas* que j'aime
> Un roi *qui n'aime que lui.*

Je ne sais si jamais femme abandonnée s'est avisée d'implorer les *Muses*, afin qu'elles *ne lui permettent pas d'aimer;* tout au plus on le passerait à Sapho, qui ne l'aurait pas dit de cette manière. Et ce *roi qui n'aime que lui!* Quand cela serait moins plat, qu'est-ce que cela fait aux *Muses?* Un Bélus *porté par huit rois*, qui leur dit :

> Je veux que *votre orgueil seconde*
> *Les soins de ma grandeur :*
> La gloire, en m'élevant au premier rang du monde,
> *Honore assez* votre malheur.

L'*orgueil de huit rois* qui *portent un trône!* Voilà

l'*orgueil* bien logé! et il *seconde les soins de la grandeur*, et *leur malheur* est *assez honoré* de *porter* Bélus! Ces burlesques fanfaronnades, faites pour Arlequin *imperatore romano*, sous la plume de Voltaire et sur le théâtre de Versailles! il fallut, à ce que j'imagine, tout le respect qui commandait alors[1] le silence aux spectacles de la cour, pour que cela ne fût pas sifflé et resifflé. Jamais d'ailleurs la flatterie n'eut moins d'art et d'esprit. C'est Louis XV que l'auteur voulait figurer dans Trajan; c'est à lui qu'il voulait faire remporter le prix sur tous les rois, et la couronne que décerne la Gloire : mais n'y avait-il pas de concurrence un peu plus glorieuse que celle de ce Bélus et de ce Bacchus, dont l'un n'est qu'une bête féroce, et l'autre ne chante que le vin? Quelle rivalité et quel triomphe! Je ne sais ce qu'en pensait le roi de France; mais quand Voltaire vint dire à son oreille, *Trajan est-il content?* le silence du roi fut une réponse qui marquait plus d'une sorte d'indulgence[2].

La critique eut beau jeu à s'égayer sur cet ouvrage et sur *la Princesse de Navarre*, et ne s'y épargna pas. Mais il faut voir de suite les autres opéras du même auteur, qui ne sont pas bons, il s'en faut, mais qui du moins ne sont pas aussi mauvais.

Il avait fait, dix ans auparavant, de longs et inutiles efforts pour faire jouer *Samson*, qu'il avait composé pour Rameau. Le sujet était mal choisi, et par lui-même fort peu susceptible d'intérêt; mais l'auteur n'en tira pas même ce qu'il pouvait du moins fournir à la poésie lyrique. Ici le style n'est pas dépourvu de la noblesse du genre, mais ne s'élève pas à celle du sujet; il est inégal et négligé, et l'on ne peut guère remarquer dans le dialogue que quelques jolis madrigaux. Samson dit à Dalila :

Ah! s'il était une Vénus,
Si des Amours cette reine charmante
Aux mortels en effet pouvait se présenter,
Je vous prendrais pour elle, et croirais la flatter.

DALILA.

Je pourrais de Vénus imiter la tendresse;
Heureux qui peut brûler des feux qu'elle a sentis!
Mais j'eusse aimé peut-être un autre qu'Adonis,
Si j'avais été la déesse.

Dalila, prêtresse de Vénus, peut parler sur ce ton de galanterie spirituelle; mais n'est-elle pas un peu déplacée dans un guerrier hébreu tel que Samson, juge et chef d'Israël? Voltaire, après toutes les disconvenances semblables dont ce rôle est plein, était-il bien en droit de reprocher à Fontenelle *le fard* de sa muse et le bel esprit de ses bergers? La pièce, d'ailleurs, n'offre jusqu'au dénoûment qu'une seule situation, très-maladroitement empruntée d'Armide, puisque la copie est si prodigieusement inférieure à l'original. Quand Armide vient pour tuer Renaud endormi, on sait qu'elle est vivement ulcérée de ses mépris et des injures qu'elle en a reçues; et son dépit, tout violent qu'il est, sa vengeance, quoique très-motivée, laissent entrevoir pourtant un cœur très-capable de passer de la haine à l'amour; c'est ce qui fait l'intérêt de la situation. Mais Dalila, dont il n'est pas question dans les deux premiers actes, ne paraît qu'au troisième, pour enchaîner avec des fleurs Samson endormi, comme Renaud; et l'amour subit qu'il lui inspire produit d'autant moins d'effet, qu'on sait que les prêtres philistins lui promettent de lui faire épouser Samson, si elle parvient à tirer de lui le secret de sa force. Tout ce petit complot n'est pas fort touchant; et lorsque ensuite elle a couru révéler le secret qu'elle vient d'arracher, et qu'on nous apprend qu'elle s'est tuée de regret en voyant Samson au pouvoir de ses ennemis qui vont le faire périr, on s'intéresse fort peu à une femme qui s'est rendue l'instrument d'une perfidie qu'il était si facile de prévoir : il n'y a pas là trace d'invention, ni d'intelligence de la scène. Le dialogue et surtout les chœurs offrent d'ailleurs une foule de mauvais vers; et ici, quand l'expression n'est pas commune, elle est froidement recherchée :

Tendre Vénus, tout l'univers t'implore.
Tout n'est rien sans tes feux.

Tout n'est rien est de Rousseau, qui dit dans une de ses allégories, qu'avant la création *tout n'était rien;* ce qui n'est pas bon, même là, la sécheresse des termes abstraits étant le contraire de la poésie dans les occasions où il s'agit de peindre, mais ce qui est encore plus mauvais dans une invocation à

[1] On permit depuis les battements de mains, et je crois qu'on eut tort. Les sifflets ne tardèrent pas à venir : et l'on dut s'apercevoir à la représentation du *Connétable*, d'*Azémire*, et de bien d'autres pièces, que cette liberté était une véritable indécence qui compromettait la dignité du lieu et des personnes.

[2] Cette anecdote assez curieuse a été ridiculement défigurée, comme presque toutes celles qui regardent Voltaire. On a débité qu'en faisant cette question, il *tira le roi par la manche*, et que, le maréchal de Richelieu avertissant Voltaire, par le même geste, de l'indiscrétion qu'il se permettait, celui-ci lui répondit : *Vous me tirez bien par la mienne.* Il n'y a pas plus de vérité dans ce conte que de vraisemblance. Voltaire, quoique dès sa jeunesse on l'eût appelé *le familier des princes*, ne poussait pas les saillies jusque-là; il avait trop d'usage du monde pour être capable de ce grossier oubli de toutes les bienséances, qui l'aurait fait chasser de la cour. La vérité est (et j'en suis parfaitement sûr) qu'il vint, après le spectacle, à la loge du roi, qui était fort entourée, et que, se penchant jusqu'à l'oreille du maréchal, qui était derrière le roi, il lui dit assez haut pour que tout le monde l'entendit : *Trajan est-il content?* Le maréchal ne répondit rien, et Louis XV, qu'on embarrassait aisément, laissa voir sur son visage son mécontentement de cette saillie poétique, dont tout le monde fut également surpris et embarrassé, et qui courut aussitôt dans toute la salle, où l'on peut croire qu'elle fut plus excusée qu'approuvée.

la Volupté, dont le ton doit être gracieux. Ailleurs Samson dit à Dalila :

Je ne quitte point vos appas
Pour le trône des rois, *pour ce grand esclavage ;*
Je les quitte pour les combats.

L'intonation la plus fausse, la discordance la plus aigre, ne fait pas, en musique, plus de mal à l'oreille, que n'en fait ici au goût et au bon sens cette emphase si ridiculement philosophique, ce *grand esclavage du trône,* dans le dialogue de deux amants qui se séparent, dans la bouche de Samson qui n'a rien de commun avec les rois, dans le langage de ces temps reculés qui doit en retracer la simplicité, dans une situation qui n'a pas le plus léger rapport avec le *trône* et son *grand esclavage :* toutes les sortes de contre-sens se rassemblent ici. C'est la pire espèce de fautes, au point que j'aime mieux l'extrême platitude des vers suivants qu'un guerrier adresse à la Volupté :

Tu nous *désarmes ;*
Nous rendons les armes :
L'horreur à ta voix *s'adoucit.*

L'horreur qui *s'adoucit* est un mince éloge de la Volupté; mais ces deux vers absolument identiques, *Tu nous désarmes, nous rendons les armes,* ne peuvent guère se comparer qu'à ces deux-ci de l'opéra d'*Orphée,* parodié de l'italien :

Pour l'objet qui m'enflamme
L'amour accroît ma flamme.

En revanche, en voici un qui rend avec la plus heureuse précision deux vers charmants du Tasse :

Armé, c'est le dieu Mars; désarmé, c'est l'Amour.

Il est vrai que ce qui convient parfaitement au jeune Renaud, à un guerrier de dix-huit ans, ne va pas aussi bien à Samson, que l'on se représente plutôt sous la figure d'Hercule que sous celle de l'Amour; mais il ne s'agit que du vers français, qui rend supérieurement les deux vers italiens.

S'il y a beaucoup de mérite à traduire si bien le Tasse, il y en a aussi trop peu à faire deux vers d'opéra d'un beau vers de tragédie. Aman dit de Mardochée dans Esther :

Sur quel roseau fragile a-t-il mis son appui?

Le ton oriental de ce vers en fait la beauté. Le roi des Philistins dit à Samson :

Sur quel roseau fragile
A-t-il mis son espoir?

Voilà un plagiat bien singulièrement déguisé.

Le prologue n'est pas meilleur que la pièce, ou même vaut encore moins, pour le fond comme pour les vers. C'est la Vertu qui vient se réconcilier avec la Volupté; et cette réunion, qui ne saurait avoir lieu, même à l'opéra, est fort mal justifiée par ces vers que chante la Vertu :

Mère des Plaisirs et des Jeux,
Nécessaire aux mortels, et souvent trop *fatale,*
Non, je ne suis point ta rivale.

La Vertu ment : la Volupté, qui est *nécessaire* aux mortels, et qui ne leur est point *fatale,* n'est point du tout celle avec qui la Vertu vient ici se raccommoder fort mal à propos. Cette Volupté vient de dire :

Amours, Plaisirs, Jeux *séducteurs,*
Que le loisir fit naître au sein de la *mollesse,*
Répandez vos douces *erreurs;*
Versez dans tous les cœurs
Votre charmante *ivresse.*

La vertu ne s'est jamais accordée, ni avec la *mollesse,* ni avec les *erreurs,* ni avec la *séduction,* ni avec l'*ivresse.* Tout cela est faux, même dans un prologue d'opéra, et ce n'est point là le langage de la vertu. Celui des Amours était ici plus facile à conserver; mais ils ne parlent pas non plus en bons vers.

Jupiter n'est point heureux
Par les coups de son tonnerre.

Je le crois; mais cela est trop croyable pour être tourné en assertion.

Le dieu qui préside au jour,
Et qui ranime le monde,
Ferait-il son *vaste tour,*
S'il n'allait trouver l'Amour
Qui l'attend au sein de l'onde?

Ces couplets et les suivants sont tout juste de la force d'Haguenier et de l'abbé Têtu; mais ils ne ressemblent pas à ceux que la Fontaine met dans la bouche de l'Amour [1]. Le seul endroit de tous les opéras de Voltaire qui rappelle la manière de Quinault, c'est ce morceau que chante Dalila :

Vénus dans nos climats souvent daigne se rendre;
C'est dans nos bois qu'on vient apprendre
De son culte charmant tous les secrets divins.
Ce fut près de cette onde, en ces riants jardins,
Que Vénus enchanta le plus beau des humains.
Alors tout fut heureux dans une paix profonde;
Tout l'univers aima dans le sein du loisir :
Vénus donnait au monde
L'exemple du plaisir.

Si ces vers sont beaucoup mieux faits que tous les autres, peut-être cela vient-il en partie de ce que la plupart sont de la mesure qui était la plus familière à l'auteur, celle de l'alexandrin; car une remarque qu'on ne peut s'empêcher de faire en lisant ses opéras, et même ses odes, c'est qu'il manquait pres-

[1] Dans le roman de *Psyché.* Ils sont cités à l'article de la Fontaine.

que entièrement ou de la connaissance ou de l'habitude des mesures lyriques. L'entente de ce genre de versification paraît lui être fort étrangère; ce mélange de différents mètres, dont Quinault, Rousseau et Racine, dans la poésie noble, comme la Fontaine dans le familier, ont tiré tant de beautés nouvelles, a été presque inconnu à l'oreille de Voltaire; du moins n'en trouve-t-on aucun usage, aucun effet dans ses opéras, où était leur place naturelle. On en peut conclure que, s'il était très-exercé dans la marche égale de l'alexandrin, du vers à quatre et à cinq pieds, il n'avait ni étudié ni approfondi les autres genres de notre versification, qui consistent surtout dans l'art des mesures entremêlées; et dans ceux même qu'il a le plus et le mieux maniés, on voit que la nature et l'habitude suppléent chez lui à l'étude réfléchie, mais ne la remplacent pas toujours. C'est certainement une partie de l'art dans laquelle il a un caractère d'infériorité, surtout devant Racine, dont les chœurs en particulier sont au nombre des chefs-d'œuvre de notre poésie. Ceux de Voltaire, qui avait là une belle occasion de lutter, s'il en avait eu les moyens, sont à l'extrémité opposée. C'est l'amalgame le plus bizarrement fortuit de toutes les espèces de mesures, le plus dépourvu d'intention et de nombre, le plus éloigné de toute harmonie. Il semble avoir cru que des lignes inégales étaient des vers lyriques; et de plus, son expression alors n'est guère meilleure que ses constructions. Que ce fût un extrême abus d'une facilité habituelle, ou un mépris fort déraisonnable pour tout ce qui n'était pas tragédie ou épopée, ou ignorance réelle de ce qui a besoin d'être étudié comme tout autre chose, on ne peut nier au moins que ce ne soit un grand tort en poésie. Tant pis pour qui méprise, ou néglige, ou ignore ce qu'il est important d'apprendre et glorieux de pratiquer.

Un seul exemple peut servir de preuve à ce que j'avance, tout ce que je pourrais citer étant de la même espèce :

Peuple, éveille-toi, romps tes *fers*,
Remonte à ta grandeur *première :*
Comme un jour Dieu du haut des *airs*
Rappellera les morts à la *lumière*,
Du sein de la *poussière*,
Et ranimera l'*univers ;*
Peuple, éveille-toi, romps tes *fers*.

Après ces trois vers de quatre pieds, un vers de cinq, suivi d'un vers de trois, puis de deux autres vers de quatre; et cette comparaison qui coupe la phrase à la moitié; et cette monotonie de rimes presque consonnantes, quoique masculines et féminines : c'est le chaos au lieu de l'harmonie. Pour expliquer plus au long les raisons techniques du mauvais effet de ces diverses mesures et de leur maladroit entrelacement, il faudrait donner ici une leçon élémentaire de la musique des vers, et ce serait s'étendre beaucoup trop pour d'autres que pour des élèves de l'art, dont on voudrait intéresser l'oreille pour la former. Chacun peut consulter ici la sienne, suivant ce qu'il en a; mais comme ce morceau est visiblement imité, quoique bien malheureusement, de celui d'Esther, *Ton Dieu n'est plus irrité*, c'est une occasion, pour tout amateur un peu exercé, de relire ce beau chœur de Racine à côté de celui de Voltaire; et il sentira dans l'un tout ce qui manque à l'autre. Je n'en citerai ici que les derniers vers, dont l'art est si nouveau et si admirable, que je ne connais rien de pareil en notre langue :

Dieu, descends, et reviens habiter parmi nous.
Terre, frémis d'allégresse et de crainte;
Et vous, sous sa majesté sainte,
Cieux, abaissez-vous.

Sans parler de toutes les autres sortes de beautés, remarquons au moins quelque chose de l'artifice de la phrase harmonique, qui va sans cesse en décroissant du premier vers qui est de six pieds, au second qui est de cinq, au troisième qui est de quatre, au dernier enfin qui est de deux et demi, celui où *les cieux s'abaissent*, sans que jamais l'oreille sente ni saccade ni secousse, tant le rhythme est ménagé pour l'effet, et tant l'effet est sensible. Il ne fallait rien moins que toutes ces conditions pour que ces quatre mètres différents fussent entremêlés un à un sans être désagréables; car l'usage général, fondé sur l'étude de l'oreille, et que Voltaire ne semble pas avoir soupçonné, fait concorder telles ou telles espèces de vers, et discorder telles et telles autres. Ainsi le vers de quatre pieds, celui même de trois et demi, se marient fort bien avec celui de six, mais non pas celui de cinq, qui doit s'y mêler rarement, et presque jamais seul, c'est-à-dire, à moins d'être soutenu par un autre vers de même mesure, sans quoi il déroute l'oreille, non-seulement à côté de l'alexandrin, mais avec tout autre vers. Racine en est très-sobre, et Voltaire le jette partout au hasard, parce qu'il est aisé. Racine ne l'a guère placé tout seul que dans des occasions comme celle des quatre vers que je viens de citer, où il entrait dans le dessein particulier de sa phrase. Ailleurs il l'accouple quand il s'en sert, comme il fait dans cette belle prière du même chœur, commencée par trois vers de quatre pieds :

O Dieu que la gloire couronne,
Dieu que la lumière environne,
Qui voles sur l'aile des vents....

Il lui fallait au vers suivant une césure grave, un

hémistiche de deux pieds pour *le trône* de Dieu, qui devait contraster avec *le vol sur l'aile des vents*, bien placé dans un petit vers; il a eu recours alors au vers de cinq pieds :

Et dont le trône est porté par les anges.

Mais comme l'oreille passe toujours avec peine du vers de quatre à celui de cinq, parce que l'un semble l'arrêter quand l'autre l'entraînait, le poëte musicien se repose tout de suite sur un second vers de même mesure,

Toi qui veux bien que de simples enfants
Avec eux chantent tes louanges :

et de cette manière il y a un repos suffisant pour suspendre la période. Il la reprend là par un vers de quatre pieds, d'où elle descend pour courir pendant cinq vers de trois pieds et demi :

Tu vois nos pressants dangers;
Donne à ton nom la victoire;
Ne souffre pas que ta gloire
Passe à des dieux étrangers.
Arme-toi, viens nous défendre....

La phrase va d'un pas égal et rapide, comme pour hâter le secours qu'elle demande; mais le poëte la suspend de nouveau sur un pompeux alexandrin, parce qu'il veut faire un tableau en un seul vers :

Descends tel qu'autrefois la mer te vit descendre.

Quel vers! il fait spectacle, et l'on dirait que *la mer* est là pour voir *descendre* Dieu. Ici le poëte est si haut, qu'il ne veut pas retomber trop vite sur le vers de quatre pieds; il redescend donc par un vers de cinq, suivi d'un vers de trois,

Que les méchants apprennent aujourd'hui
A craindre ta colère;

et il termine d'une manière également harmonieuse et pittoresque, par l'alliance naturelle de l'hexamètre et du tétramètre :

Qu'ils soient comme la poudre et la paille légère
Que le vent chasse devant lui.

La poudre et la paille, tout ce qu'il y a de plus léger ainsi rapproché, font courir pour ainsi dire l'alexandrin, tout grave qu'il est par lui-même, et le petit vers qui suit *chasse* aussi vite que *le vent*.

Cherchez un seul effet, une seule intention de cette espèce dans les vers de Voltaire qui m'ont donné occasion de rappeler ceux-ci : l'oreille y est tiraillée en tous sens, sans savoir jamais ce qu'on lui veut, et cela seul me dispense de détailler en quoi ils pèchent par le technique. J'aime mieux, quand il s'agit de détail, appuyer sur le bon que sur le mauvais : j'aime mieux vous faire observer encore tout l'art de ce dernier vers des quatre que j'ai d'abord cités de Racine :

Cieux, abaissez-vous.

Cet art consiste dans la césure d'un demi-pied, *cieux*, qui nécessite un repos après lequel le vers descend majestueusement par deux mesures égales, *abaissez-vous*. Si le poëte eût employé trois pieds égaux, s'il eût mis, *ô cieux, abaissez-vous*, le vers tombait et ne descendait pas; il ressemblait mal à propos à ce beau vers d'*Iphigénie en Tauride :*

Et vous qui m'entendez, ô cieux! écrasez-moi.

Et si le vers doit tomber ici comme la foudre, le vers de Racine devait descendre comme Dieu. Mais que de goût il fallait pour saisir cette nuance qui tient à une césure! Qui croirait qu'il pût y avoir cette différence entre *cieux* et *ô cieux?* Croit-on aussi que l'on fasse de pareils vers sans le travail de la réflexion? Non sans doute, et Boileau avait appris à Racine que cette étude est nécessaire même au grand talent : c'est elle qui conduit à la perfection, et c'est ce qui fait que Voltaire y est parvenu bien moins souvent que Racine. Que serait-ce si j'appliquais cette analyse aussi musicale que poétique à tous les vers de ce même chœur d'Esther? Mais c'en est bien assez pour que l'on dise : *Que de choses dans un vers!* Et c'est ce que doit dire quiconque veut apprendre à en bien faire.

Le style est généralement plus soigné dans *Pandore :* non qu'il n'y ait encore bien des fautes et des faiblesses; mais elles sont moins choquantes, et dans les scènes entre Pandore et Prométhée il y a de l'esprit et de l'agrément. Quant à la machine du drame, elle n'est pas mieux construite que dans les autres opéras de l'auteur, qui n'a jamais su y mettre le moindre intérêt, lui qui dans ses tragédies en savait mettre assez pour couvrir beaucoup de défauts. Il a transporté ici l'aventure de Pygmalion amoureux d'une statue que Vénus anima. Pandore, dans la fable, était l'ouvrage de Vulcain, et fut douée par les dieux : dans la pièce de Voltaire, ce sont les Titans, enfants de la Nuit et ennemis du Ciel, qui conseillent à Prométhée d'aller en ravir le feu pour donner la vie à sa Pandore. On ne voit nullement quelle espèce d'intérêt peuvent prendre les Titans à Prométhée et à sa statue, encore moins pourquoi ils évoquent devant lui et appellent à son secours les divinités infernales. Toute cette fable des Titans est très-mal liée à celle de Prométhée, et n'est là que pour amener un enfer d'opéra, selon l'usage, et non pas selon les règles de l'art, qui devaient être quelque chose pour Voltaire. Il met en scène le Chaos, les Parques, Némésis, etc.; étrange assortiment quand il s'agit d'animer les charmes de Pandore, qui sont sous les yeux des spectateurs. Aussi les

monstres du Tartare, tout étonnés qu'on les ait appelés si mal à propos, disent fort naïvement,

> Le ciel donne la vie, et nous donnons la mort;

et tout en chantant et en dansant, ils ne parlent, selon leur coutume, que de tout bouleverser et de tout exterminer. Sur leur aveu, Prométhée leur dit: *Fuyez donc*. Soit, mais il ne fallait pas les faire venir; et ils n'ont pas tort de le trouver fort extraordinaire. Prométhée alors s'envole en disant:

> Sur les ailes des vents l'amour m'enlève au ciel.

C'est ce qu'il fait souvent sur ce théâtre-là; mais encore faut-il préparer sa venue, et c'est lui qu'il convenait d'intéresser à la passion et aux desseins de Prométhée, et non pas les démons. Prométhée reparaît auprès de sa Pandore qu'il vient d'animer, dans l'entr'acte, avec le feu du ciel qu'il a ravi; mais les Titans n'en continuent pas moins à faire cause commune avec lui, pour donner au quatrième acte le spectacle d'une gigantomachie; ils escaladent les cieux, et sont foudroyés et ensevelis sous leurs montagnes, sans que tout ce vacarme ait le moindre rapport à Pandore. Jupiter, qui en est amoureux, et qui aurait dû ici jouer un rôle beaucoup plus important que les Titans, enlève Pandore dans l'Olympe: mais le Destin paraît pour ordonner qu'elle soit rendue à son amant; sur quoi Jupiter, forcé d'obéir au Destin, veut au moins, pour se venger,

> . . . . . . Que ce jour commence
> Le divorce éternel de la terre et des cieux,

et que tous les maux fondent sur la terre. Cette fiction, qui fait d'une jalousie de Jupiter l'origine du mal, n'est point de la mythologie, qui en cela, beaucoup plus raisonnable, et se traînant, quoique de fort loin et à travers mille erreurs, sur les traces de la vérité mal connue, qui a été partout la mère de la Fable, comme l'ont remarqué tous les vrais savants, a du moins attribué le mal à la faute de l'homme, et non pas au *père des hommes*, nom que les anciens donnaient à leur Jupiter, et qu'il dément fort étrangement dans la fiction de Voltaire. C'est Némésis qui est chargée de sa vengeance, et qui, sous les traits de Mercure, engage Pandore à ouvrir cette boîte fatale qu'elle a reçue de Jupiter avant de quitter l'Olympe. Prométhée, il est vrai, se défiant des présents d'un rival, exige d'elle qu'elle n'ouvre pas la boîte *avant son retour*. Mais s'il faut l'ouvrir, pourquoi ne l'ouvre-t-elle pas tout de suite devant lui? Et s'il craint qu'elle ne l'ouvre, pourquoi la quitter? Il en fallait au moins une raison un peu plus pressante et plus valable que celle qu'il en donne. Pandore elle-même, inquiète et alarmée; Pandore, qui ouvre le cinquième acte avec sa boîte à la main, a beau lui dire:

> Eh quoi! vous me quittez, cher amant que j'adore!
> PROMÉTHÉE.
> Les Titans sont tombés; plaignez leur sort affreux.
> *Je dois soulager leur chaîne:*
> *Apprenons à la race humaine*
> *A secourir les malheureux.*

Ah! voilà encore de la morale dans le goût du *grand esclavage*, et, s'il se peut, encore plus mal placée. Quoi! tu as tout à craindre des vengeances d'un rival tel que Jupiter; tu crains tout pour une amante, et pour une amante telle que Pandore, et pour toi-même; tu n'as rien de plus pressé et de plus pressant que de rester auprès d'elle, et tu la quittes pour *soulager* les Titans! Et qu'est-ce que tu peux faire pour *soulager leur chaîne,* quand le Destin vient de prononcer leur condamnation éternelle, et qu'ils doivent *gémir à jamais sous leurs monts renversés?* Quelle extravagance! quel champ pour la parodie critique, si souvent exercée sur les folies de l'opéra! Jamais elle n'en eut un plus beau qu'un départ si insensé, justifié par une maxime de philosophie adressée à *la race humaine*. Mais *Pandore* ne fut pas représentée, et ce fut une perte, au moins pour la parodie italienne.

Pandore a pourtant une meilleure excuse, pour manquer aux promesses qu'elle a faites à Prométhée, qu'il n'en a pour manquer à la fois à l'amour et à la raison. Mercure se sert d'un moyen usé, il est vrai, dans les contes de fées, mais qui n'en est pas moins ici plausible; il assure Pandore qu'elle trouvera dans sa boîte le secret d'être toujours belle et de plaire toujours à son amant. On ne résiste pas à cela: la boîte est ouverte et le monde est bouleversé. Mais l'amour et l'espérance viennent tout consoler et tout réparer, excepté pourtant les fautes du poëte.

Le vice de sa versification antiharmonique dans les chœurs est encore ici le même, et peut fournir à la fois quelques exemples et quelques réflexions.

> Accourez du centre du monde,
> Rendez féconde
> La terre qui m'a porté.
> Animez la beauté.
> Que votre pouvoir seconde
> Mon heureuse témérité!

Ces deux vers de trois pieds et demi, entrelacés un à un avec un vers de deux pieds et un de trois, forment la plus odieuse cacophonie; et le dernier vers de quatre pieds, qui devrait peindre vivement l'essor de la *témérité,* ne produit, avec ses quatre mesures égales, que la plus plate et la plus lourde chute. Joignez-y l'oubli de toute élégance dans des morceaux qui non-seulement la comportaient, mais

l'exigeaient; et cet oubli est encore plus remarquable dans ce couplet de Prométhée, dont la marche est d'ailleurs la même :

O Jupiter! ô fureurs inhumaines!
Éternel persécuteur,
De l'infortune créateur,
Tu sentiras toutes mes peines.
Je braverai ton pouvoir;
Ta foudre *épouvantable*
Sera moins effroyable
Que mon amour au désespoir.

En vérité, l'on ne pardonnerait pas de semblables vers à un commençant : la foudre *épouvantable* qui sera *moins effroyable!...* Mais je ne m'arrête qu'à l'harmonie, et je ne puis comprendre où Voltaire avait pris ce goût pour le vers de trois pieds et demi, qui n'est presque jamais supportable après quelque autre que ce soit : les phrases de ses opéras en sont surchargées, et cela suffirait pour les rendre baroques à l'oreille. Proprement, ce vers n'est bon qu'en strophe, en couplet, où il court à intervalles égaux avec grâce, avec légèreté, avec vivacité et rapidité, comme dans l'ode *à la Veuve*, dans celle *sur la bataille de Péterwaradin*, dans celle *à Malherbe, etc.* :

Pouvait-elle mieux attendre
De ce pieux voyageur,
Qui, fuyant sa ville en cendre
Et le fer du Grec vengeur,
Chargé des dieux de Pergame,
Ravit son père à la flamme,
Tenant son fils par la main,
Sans prendre garde à sa femme,
Qui se perdit en chemin?
. . . .
Bientôt de la Thessalie,
Par sa dépouille ennoblie,
Les champs en furent baignés,
Et du Céphise rapide
Son corps affreux et livide
Grossit les flots indignés, etc.

C'est ainsi que ce mètre a de l'effet quand il est redoublé et continu, quand il se sert d'accompagnement à lui-même : il prend alors un caractère; mais il cloche, il est boiteux, dès qu'il est seul à côté d'un autre; et cela vient de sa demi-mesure, qui ne peut cadrer à rien. Aussi rien n'est plus rare que de le trouver dans les chœurs de Racine; et comme il était donné à cet homme-là de tirer parti de tout, je ne me rappelle ce vers chez lui que dans une occasion où il lui a ôté son inconvénient en y joignant un dessein. Il commence précisément ce chœur d'Esther, cité ci-dessus :

Ton Dieu n'est plus irrité;
Réjouis toi, Sion, et sors de la poussière, etc.

En le plaçant le premier, le poëte a évité la discordance attachée à ce vers, et s'est servir de sa vivacité comme pour entonner un cantique de joie; mais il passe tout de suite aux grands vers, aux vers de trois, de quatre, de cinq, toujours artistement distribués, et celui-là ne reparaît plus : il semble que l'auteur ne l'ait trouvé de mise qu'une fois.

Samson et *Pandore* ne parurent jamais au théâtre, et la musique que Rameau avait faite pour le premier lui servit depuis pour d'autres drames, et notamment pour *Zoroastre*, mauvais opéra de Cahuzac. Voltaire jeta les hauts cris sur la prohibition qui écartait *Samson* de la scène : il est probable qu'il en eût jeté d'autres, si la pièce eût été jouée. A l'égard de *Pandore*, pour laquelle il avait toute permission, elle fut d'abord mise en musique par Royer, fort médiocre compositeur; et comme il mourut peu de temps après, la pièce fut mise à l'écart. Elle fut reprise depuis par un artiste beaucoup plus estimé, mais qui ne put parvenir à la faire recevoir, quoiqu'il ne manquât pas de crédit, ni même de titres à ce spectacle. C'était l'infortuné la Borde, ancien valet de chambre de Louis XV, qui joignait des talents aimables à toutes les qualités sociales, et qui ne pouvait guère échapper à la révolution française qui l'a moissonné. Enfin, quand Voltaire vint à Paris pour la dernière fois, en 1778, il allait tout disposer pour faire jouer sa *Pandore*, ainsi que quelques opéras-comiques; car son plan était d'occuper les trois théâtres. Il apportait, de plus, un grand opéra en cinq actes, *les Rois pasteurs*, qui ont été imprimés avec ses autres productions posthumes, et qui, pour le fond et le style, sont encore bien au-dessous des opéras dont je viens de parler; si ce n'est qu'il y a ici le dessein particulier dans lequel il faisait depuis longtemps rentrer tous ses ouvrages en vers et en prose, celui de rendre les prêtres odieux. Les mages de Memphis sont la copie des prêtres de Pluton dans *les Guèbres*, c'est-à-dire des oppresseurs, des assassins, des bourreaux : je ne conçois pas comment ce canevas n'a pas encore tenté les musiciens *révolutionnaires*. Les mages ont détrôné l'ancienne dynastie des rois d'Égypte; et Zélide, fille du dernier, s'est retirée auprès des pasteurs égyptiens, devenus soldats pour la défendre, sous les ordres du pasteur Tanis, son amant, et d'un guerrier nommé Phanor, rival de Tanis. Celui-ci descend d'Isis et d'Osiris, les premiers dieux du pays; mais c'est un secret qu'il ignore, et qu'il n'apprend qu'à la fin de la pièce. Ces dieux lui ordonnent d'aller à Memphis, siége de la domination des mages; mais tandis qu'il perd son temps à faire célébrer dans le temple d'Osiris les fêtes de son mariage avec Zélide, dont il se croit assuré, Phanor la lui enlève, et s'enfuit chez les mages, avec qui ce rapt le réconcilie d'abord, jus-

qu'au moment où il demande pour sa récompense la main de cette princesse, que les mages ont résolu de sacrifier sur leurs autels, comme le dernier reste du sang des rois leurs ennemis. Ils lui signifient cet arrêt en ajoutant que c'est beaucoup si on lui pardonne à lui-même d'avoir fait la guerre aux mages. Arrive à l'instant Tanis, non pas avec son armée, comme on pourrait s'y attendre.

Tous les miens m'ont suivi; mais leurs secours sont lents,

dit-il à Zélide; et en attendant il vient tout seul s'offrir pour être sacrifié au lieu d'elle, comme si c'était la même chose pour les mages, ou qu'ils dussent se faire quelque scrupule de les immoler tous les deux. Phanor, qui n'est point aimé de Zélide, la sert du moins un peu mieux, et combat avec sa suite contre les troupes des mages; mais il est tué, et à l'ouverture du cinquième acte Zélide et Tanis vont être sacrifiés sans défense, car *à peine on voit de loin paraître les pasteurs*, cette *armée* dont on parle toujours, et qui ne se montre à la fin de la pièce que pour danser, quand tout est fini sans eux. Cependant Tanis est *sans alarmes;* et lorsque Zélide s'en étonne (il y a de quoi), il lui répond qu'il vient d'apprendre qu'il descend d'Isis et d'Osiris; qu'à ce titre *la nature lui obéit*, et que les dieux *ont mis dans ses mains le tonnerre et la mort.* Vous jugez que, d'après cette assurance, qui nous arrive dès la première scène du cinquième acte, nous sommes aussi *sans alarmes* jusqu'à la fin, et tout aussi tranquilles que lui. Il ne s'agit plus que de voir comment il se servira *du tonnerre et de la mort.* On avait déjà vu, dans l'acte précédent, un effet miraculeux de la protection des dieux sur Zélide; le glaive s'était dissous dans la main du sacrificateur quand il avait voulu la frapper; mais les mages ne se tiennent pas pour vaincus par ce prodige, et nous avons pour dénoûment un grand combat de la magie contre les dieux. Les pontifes magiciens appellent d'abord les monstres d'Égypte pour dévorer les deux victimes; mais Tanis appelle les traits inévitables d'Osiris; et les monstres sont percés de flèches. Alors les mages font sortir de la terre les *flammes étincelantes du brûlant Phlégéton;* mais Tanis les fait éteindre par *des cascades d'eau.* Otoës enfin, le grand pontife, a recours au tonnerre; mais c'est le plus mauvais parti qu'il pouvait prendre, car Tanis ordonne au tonnerre de consumer tous les mages, qui sont brûlés aussitôt, sans qu'il en reste un seul. Le peuple, spectateur de ce combat de prodiges, tiré des *Mille et une Nuits;* le peuple qui avait dit d'abord,

O ciel! dans ce combat quel dieu sera vainqueur?

se déclare, comme de raison, pour le plus fort, et s'écrie :

Ah! les dieux de Tanis sont nos dieux légitimes.

Tanis, plus grand sorcier, ce me semble, que grand héros, épouse sa maîtresse, et *l'armée des pasteurs* arrive pour le ballet. Cet ouvrage est de l'auteur de *Zaïre*, de celui qui avait averti les poëtes, quarante ans auparavant, dans *le Temple du Goût*,

Que la froide et triste vieillesse
N'est faite que pour le bon sens.

Il est clair que l'auteur de cet opéra n'avait plus même *le bon sens de la vieillesse* [1]. Il ne laissait pas de soutenir encore le ton de la poésie familière, de l'épître ou de la satire, mais non pas celui de la poésie noble. Les bergères de ses *Pasteurs* disaient :

Doux bergers, si craints dans les alarmes,
Ne soyez soumis que par nos charmes.

Son héroïne Zélide disait à Phanor, pour justifier la préférence qu'elle donne à Tanis :

Je dois avouer que je l'aime....
Pardonnez à l'Amour, *il règne avec caprice.*

Voilà un amour héroïque bien décemment caractérisé. Un chœur de prêtres mages chantait :

Soyons inexorables;
N'épargnons pas le sang :
Que la beauté, l'âge et le rang
Nous rendent plus impitoyables.

Nous connaissions bien des chœurs de démons à l'opéra, mais celui-ci est dans un goût particulier: il est tout à fait *révolutionnaire*, c'est-à-dire atroce et plat. Il ressemble parfaitement aux *chants patriotiques du 10 août et du 2 septembre*, et c'est là qu'il pouvait être merveilleusement placé.

Du grand opéra, Voltaire voulut passer à l'opéra-comique, qui lui avait souvent donné tant d'humeur, et il fit voir seulement qu'il n'entendait pas mieux l'un que l'autre. Les derniers éditeurs nous apprennent qu'il avait fait *le baron d'Otrante* et *les deux Tonneaux* pour M. Grétry, lorsque ce musicien, devenu depuis si justement célèbre, passa par Ferney [2] en 1767, en venant de Chambéry à

[1] Ses éditeurs posthumes paraissent croire, d'après sa correspondance, où *Osiris* est nommé, qu'il y travaillait vers 1732. Il se peut qu'il y ait pensé; mais il n'est pas présumable qu'il ait pu écrire si mal dans le temps de sa force.

[2] Le fait est vrai : j'étais alors à Ferney, et l'on voulut aussi m'engager à faire quelques ouvrages pour M. Grétry. Je répondis que je ne me croyais point ce genre de talent, et ce n'était ni fausse modestie ni mépris pour le genre. J'ai toujours trouvé très-déplacé cet air de dédain qu'on affecte souvent pour des genres où l'on ne réussirait pas, sous prétexte qu'on en sait traiter de supérieurs. Ce n'est pas ici que qui peut le plus peut le moins. On doit être bien convaincu que chaque genre exige un tour d'esprit particulier. Celui de l'opéra-comique n'est nullement méprisable; il a produit des

Paris. Il présenta d'abord *le Baron d'Otrante* aux comédiens italiens, qui le refusèrent ; et ce refus, (disent les éditeurs) *empêcha Voltaire de faire d'autres opéras-comiques*. On va bientôt voir s'il y a quelque chose à regretter pour nous et à reprocher aux comédiens.

Voltaire, dans le *Baron d'Otrante*, a mis en scène un de ses contes, *l'Éducation d'un Prince ;* mais il y a loin d'un conte à un drame, et ce qui peut passer dans l'un n'est pas toujours fait pour l'autre. Pour accommoder ce conte au théâtre, il eût fallu certainement mettre plus de décence dans le fond et les détails, plus de vraisemblance, et surtout plus d'intérêt ; car il n'y a pas ici un seul personnage présenté de manière à en produire. Le baron est un nigaud de dix-huit ans, dont l'auteur a voulu faire le modèle d'un petit seigneur bien sot, bien vain, et bien mal élevé par des fripons et des complaisants, ennuyé autant qu'ennuyeux. Il est cependant aimé de sa cousine Irène, apparemment parce qu'il est baron ; mais ce n'est pas assez, dans un drame, pour nous intéresser à deux amants. L'objet d'un amour qui est le nœud de la pièce ne doit jamais être méprisable. Ce baron débite, dès la première scène, force sottises qui conviendraient fort bien à don Japhet, mais non pas à un jeune prince qui sera le héros du dénoûment. Un corsaire turc, Abdala, surprend la ville d'Otrante, et met à la chaîne le seigneur du château et toute sa suite, sans que le petit souverain, à qui sa maîtresse vient déjà de donner une leçon, montre du moins quelque instinct de courage et quelque envie de se défendre. Au contraire, il est plus poltron et plus effrayé que tous les autres ; et quand il se voit enchaîné comme un galérien, il dit à sa maîtresse :

> Irène, vous voyez si dans cette posture
> Je fais, pour un baron, une noble figure.

Ces bouffonneries iraient fort bien au *marquis de Mascarille ;* mais on n'a jamais imaginé de travestir en rôle de charge, en valet de comédie, celui qui, comme prince et comme amant, doit être le premier personnage de la pièce : cette caricature est le comble du mauvais goût. La cousine n'est pas une sotte ; elle est même assez avisée pour dire au baron :

> Allez, mon cher cousin, je me flatte, j'espère,
> *Si ce Turc est galant*, de vous tirer d'affaire.

Il y aurait là de quoi faire évanouir un autre amant que le baron ; mais il n'est pas plus inquiet de la façon dont sa cousine *le tirera d'affaire* qu'il n'a été empressé à la défendre, et lorsqu'à la fin, devenu, on ne sait comment ni pourquoi, un peu spadassin, il se prépare à surprendre à son tour le corsaire à table, *tête à tête* avec la cousine, et même *sans domestiques*, comme on a soin de nous en avertir, il dit gaiement à ses amis, qui viennent comme lui on ne sait d'où :

> . . . . Je cours quelque hasard
> *D'être un peu passé maître*, et d'*arriver trop tard*.

C'est absolument le ton de *Fierenfat :*

> Je suis... j'ai vu... je le suis... j'ai mon fait.

Mais du moins ce Fierenfat, ce robin dont l'auteur a fait un Sganarelle, est un personnage dupé et haï dans la pièce, et le baron est aimé et triomphant. Au reste, si l'amant est fort résigné, l'amante est passablement effrontée. Le corsaire, tout corsaire qu'il est, doit être un peu surpris des avances excessivement décidées qu'elle lui fait de prime-abord, et d'autant plus choquantes qu'elle n'en a nul besoin, même pour ses desseins, et qu'elle doit savoir ce qu'une femme sait toujours, que nul homme, pas même un corsaire, n'exige qu'on se jette à sa tête. Avec un peu de coquetterie, elle n'était pas moins sûre de son fait : mais elle a tant de peur de manquer sa conquête, quoiqu'elle ait déjà reçu *le mouchoir*, qu'elle débute par demander à ce Turc *l'honneur de souper avec lui*, comme si elle désespérait qu'on lui fît *l'honneur* de l'en prier. Elle a d'autant plus de tort que le corsaire est assez bon homme, et s'annonce comme tel dès son arrivée ; il ne veut pas qu'on tue, *non ammazzar*, mais qu'on enchaîne, qu'on boive et qu'on viole, *incatenar*, *bever*, *violar*. C'est tout ce qu'on peut citer de plus décent de tout ce qu'il dit en jargon italien, qui est le langage de son rôle. Il n'est pas non plus difficile à tromper ; il ne prend pas la plus légère précaution en pays ennemi, et ne songe qu'à son *souper tête à tête*. Quant à l'intrigue, le ressort en est, je crois, d'une espèce unique : on en peut juger par ces vers, où il est contenu en entier. C'est Irène qui, après avoir obtenu *l'honneur* de souper avec Abdala, lui dit :

> Après tant de *bontés*, aurai-je encor l'audace
> D'implorer *de mon Turc* une nouvelle grâce ?
> . . . .
> Seigneur, je suis baronne ; et mon père autrefois
> Dans Otrante a donné des lois.
> Il était connétable, ou *comte d'écurie* [1] ;
> C'est une dignité que j'ai toujours chérie.
> Mon cœur en est encor tellement occupé,
> Que, si vous permettez que j'aille, avant soupé,
> Commander un quart d'heure où commandait mon père,
> C'est le plus grand plaisir que vous me puissiez faire.

ouvrages charmants. Mais très-réellement je ne m'y suis jamais cru propre, et jamais aussi je n'ai été tenté de m'y essayer.

[1] *Comes stabuli ;* c'était en latin le titre du premier domestique des rois francs, d'où l'on a fait le mot français *connétable*. Il faut avouer que cette étymologie est ici bien placée !

Le Turc est un peu étonné de ce goût pour l'écurie, *avant soupé*, goût fort contraire à celui qu'on a dans son pays pour les parfums. Il s'écrie : *Come! nella stalla!* Comment! dans l'écurie? Mais Irène insiste, *oui*, *dans l'écurie*, et *le galant Turc* se contente de dire :

« *La signora est folle.* Les écuries sentent bien mauvais; il faudra plus d'un flacon d'essence pour la nettoyer. »

Mais il consent *galamment* à ce qu'elle souhaite, et chante un petit air italien, dont les premières paroles disent fort à propos :

« Toute jeune fille a quelque fantaisie qui ressemble à la folie. »

On pourrait bien dire que celle d'Irène ne ressemble à rien; mais la fin de cette fantaisie, c'est que le corsaire a fait tirer au sort, comme l'ancien duc de Mazarin, tous les emplois de sa maison, et que le lot du baron est d'être muletier. C'est donc dans l'écurie, et avec le baron muletier, que la cousine Irène arrange toute sa petite conspiration, tandis qu'en haut l'on prépare le souper. Quels sont les moyens de cette conspiration? Peu importe : c'est assez qu'au troisième acte on ait le plaisir de voir la favorite Irène près de son amant qui tient *une étrille à la main*, et riant comme une folle :

Votre malheur m'a fait pleurer;
Mais, en trompant ce Turc, que je fais soupirer,
Je suis prête à mourir de rire.

On ne l'a point vue *pleurer*, il s'en faut; ni *le Turc soupirer*, on ne lui en a pas donné le temps quand il en aurait eu envie. Aussi le baron répond-il avec un peu d'humeur :

Lorsque vous me voyez une étrille à la main,
Si vous riez, c'est de moi-même.

Mais, pour le consoler, elle lui dit, avec autant de tendresse que de bienséance :

Rien ne peut nous humilier;
Et quand *mon tendre amant devient un muletier*,
Je l'en aime encor davantage.

Elle revole au rendez-vous, et, en s'asseyant, elle débute par ce couplet :

. . . Ah! quel plaisir
De boire *avec son corsaire!*
. . . .
Verse, verse, *mon bel amant.*
. . . .
Ah! que tu verses tendrement! etc.

Il paraît qu'elle n'a qu'une chanson avec *son corsaire*, comme avec *son muletier*. Mais le baron survient avec *ses vassaux armés*, et déclare au levanti patron que tous ses gens *sont à la chaîne* pendant qu'il s'amuse à boire; et comme le baron n'est pas plus méchant qu'on ne l'a été avec lui, il veut bien rendre au Turc son vaisseau, à condition qu'il s'en ira sur-le-champ, tandis que le baron et sa cousine mangeront le souper.

S'il y a un peu moins d'indécence et de grossièreté dans les *Deux Tonneaux*, il n'y a pas plus d'art ni de style. On me dispensera, je crois, d'en faire aucune analyse, et j'ai eu même quelque peine à surmonter la répugnance que l'on sent naturellement à montrer ces honteuses éclipses d'un esprit supérieur. Mais il fallait faire voir ce qu'avait été Voltaire, non-seulement dans les genres où il a réussi, mais dans ceux qu'il a essayés sans succès : il en résulte, d'ailleurs, quelques instructions. C'est d'abord, un avertissement de se garder de cette ambition très-mal entendue, que l'exemple de Voltaire a rendue trop commune parmi nous, de tenter tous les genres d'écrire, comme si la prétention donnait les moyens : elle ne fait au contraire que mettre en évidence un défaut de jugement joint à un défaut de talent. Ensuite ces opéras-comiques confirment ce que tous les bons juges ont pensé de la gaieté de Voltaire, ce que vous en avez vu dans ses comédies, et ce que vous en verrez dans ses satires en vers et en prose. On a beaucoup vanté cette gaieté, surtout dans ses dernières années, à une époque où on lui accordait plus d'excuses à mesure qu'il en méritait moins. Son éloignement, son âge, et les progrès de la licence, qui suivent naturellement ceux de l'irréligion, peuvent seuls expliquer cette indulgence aveugle du public, peut-être aussi coupable que les excès de l'auteur. Ce n'était pas une apologie pour lui, mais une condamnation pour nous : et il était également extraordinaire, d'un côté, que l'on osât braver à ce point toutes les lois et toutes les bienséances; et de l'autre qu'on pût le souffrir et le tolérer, ou, ce qui est encore plus scandaleux, l'encourager et l'applaudir.

Voltaire eut de la gaieté sans doute, et ce fut un des caractères de son esprit et de son talent; mais c'est aussi celui qu'il a le plus corrompu et déshonoré par l'abus qu'il en a fait. Elle est généralement de bon goût dans ses poésies légères de son bon temps, quoique déjà quelquefois aux dépens de ce qu'il faut toujours respecter, la religion et les mœurs. Elle est la même dans la plupart de ses lettres; dans ses premiers contes en prose, tels que *Memnon*, *Scarmentado*, *Babouc*, *etc.*; dans une partie de ses contes en vers et de ses satires : mais elle est presque toujours de mauvais goût dans ses comédies, et va jusqu'à l'excès de l'impudence et à la plus révoltante grossièreté dans une partie de sa *Pucelle*, dans sa *Guerre de Genève*, et dans le plus grand nombre de ses pamphlets impies et satiriques. Quand on se

permet tout pour faire rire, on n'est pas même le meilleur des bouffons, car le meilleur est encore celui qui garde quelque mesure. Voltaire n'en gardait plus aucune à mesure qu'il avançait en âge, et la faute était double, puisqu'il perdait toute retenue dans un âge qui l'enseigne à ceux mêmes qui en avaient le moins. Rien n'est plus méprisable qu'un vieillard effronté; il avilit ce qui est fait pour le respect : mais les passions de Voltaire, au lieu de se modérer par le temps et la réflexion, s'aigrissaient dans la retraite, et s'animaient par l'impunité. Ses amis en étaient quelquefois honteux et affligés, et ne pouvaient rien sur lui. Personne cependant n'avait mieux connu les bienséances sociales, qui étaient des lois dans le monde où il avait vécu, et dont l'observation importait à la considération personnelle. Il y avait appris le ton de la plus noble politesse, et s'en écarta peu dans la société : pourquoi l'oubliat-il à ce point dans ses écrits? C'est qu'ici le respect des convenances tient à d'autres lois qui doivent être dans le cœur, aux lois morales, qui doivent conduire la plume de l'écrivain comme les actions de l'homme; et l'exemple de Voltaire nous apprend qu'on n'affiche pas le mépris et la haine de la religion sans perdre aussi le frein de la morale : ce n'est pas pour garder celui-ci qu'on brise l'autre, et il n'est que trop naturel de s'affranchir à la fois de tous les deux. Ici se représente à nous cette connexion secrète, mais réelle, entre la religion et le talent, entre les mœurs et le goût, dont j'ai déjà parlé plus d'une fois, et qui ne saurait être trop recommandée. Lorsqu'on jettera les yeux sur ces innombrables libelles, où tout ce que les hommes regardent comme sacré est sans cesse foulé aux pieds, et qui ont ouvert comme une école de cynisme au milieu d'un peuple poli et dans un siècle éclairé; lorsqu'on avouera, en les lisant, que cet amas d'ordures et d'invectives, qui ne sont pas une débauche d'esprit passagère, mais le long débordement de trente ans de fureur et d'audace, a diffamé pour jamais, sous tous les rapports, la longue vieillesse d'un homme de génie, il faudra bien reconnaître aussi que cet avilissement sans exemple a été la suite et la punition d'une impiété effrénée, surtout si l'on se souvient qu'aucun des écrivains célèbres qui ont respecté la religion, aucun des grands hommes du dernier siècle, ni même du nôtre, ne s'est jamais permis rien qui ressemblât de loin à des excès si continuels et si flétrissants.

Ces grosses plaisanteries de Voltaire, ces obscénités répandues partout dans ses ouvrages, attestent un profond dédain pour les mœurs. On voit que l'auteur se croit en droit de faire arme de tout; ce qui est le contraire de toute honnêteté. Il semble même avoir cru qu'il suffisait d'être licencieux pour être plaisant, et qu'en se passant de décence, on peut se passer d'esprit. Cette erreur est d'un homme qui n'a plus de principes sur rien; car d'autres hommes de talent dont la gaieté a été quelquefois trop libre, soit au théâtre, soit en poésie, se sont crus toujours obligés de broder avec plus ou moins d'art le voile qui doit couvrir la licence. Voltaire, en l'étalant à front découvert, s'est souvent même dispensé d'embellir au moins les formes de sa nudité, et c'est une triste exception.

Il n'y a aussi qu'une espèce de manie d'irréligion qui ait pu lui faire abjurer son goût naturel, au point de faire parler en ce genre toutes sortes de personnages comme il aurait parlé lui-même, et de donner son esprit à ceux qui étaient le moins faits pour l'avoir. C'est un Grégoire, dans ses *Deux Tonneaux*, un ivrogne, soi-disant prêtre de Bacchus, qui dit à une jeune fille :

> Et respecte *les dieux et les cabaretiers.*

Ce rapprochement burlesque est bien de Voltaire, mais à coup sûr il n'est pas de Grégoire.

Une autre jeune fille dit aussi fort lestement :

> Et moi, qui suis *un peu précoce.*

Il n'y a rien qui n'y paraisse dans la pièce; mais tout le monde devait le dire, excepté elle.

La même méprise, si habituelle dans Voltaire, forme un des travestissements les plus maladroits de sa comédie héroïque, *la Princesse de Navarre*, par laquelle je finirai ces malheureuses excursions dans des genres qui paraissent lui avoir été si étrangers. On y trouve une Sanchette dont l'auteur a voulu et devait faire une jeune enfant très-naïve dans l'involontaire expression d'une première inclination naissante, et telle à peu près que cette Victorine, l'un des rôles que Sedaine a dessinés avec le plus de naturel et de finesse. Voltaire, au contraire, n'a fait de Sanchette qu'une petite dévergondée, qui court pendant cinq actes après un jeune étranger arrivé de la veille, et ne montre qu'une prodigieuse impatience d'épouser. Elle débute par dire de cet étranger :

> Avant-hier il vint, et je fus *transportée*
> De son séduisant entretien;
> Hier il m'a beaucoup flattée :
> A présent il ne me dit rien.
> Il court, ou je me trompe, après cette étrangère,
> Moi, *je cours après lui*; tous mes pas sont perdus, etc.

Le rôle entier va en croissant sur le même ton : c'est, à quatorze ans, la Bélise de Molière. Quelle inconcevable disparate de donner à une enfant ingénue, mais innocente, l'amour d'une vieille folle!

L'étrangère dont elle parle ici est l'héritière de Navarre, et l'étranger est un duc de Foix, amoureux d'elle, qui d'abord a voulu l'enlever, et qui est venu, sous le nom d'Alamir, dans le même château où la princesse s'est retirée pour être à l'abri de ses poursuites. Il trompe très-gratuitement cette pauvre Sanchette, dont un prince tel que lui, qui d'ailleurs se conduit en héros dans toute la pièce, devait respecter l'extrême jeunesse et la simplicité. Il lui fait accroire qu'il l'épousera, et que toutes les fêtes qu'il donne à Constance (c'est le nom de la princesse) sont en effet pour Sanchette; moyen très-mal imaginé pour amener des fêtes qu'il fallait motiver tout autrement, moyen aussi peu vraisemblable que délicat, puisque dans toutes ces fêtes on ne célèbre que Constance. Il serait de plus impossible qu'on en donnât de semblables à Sanchette, et que son père, tout imbécile qu'il est, le souffrît. Ce père, qui s'appelle Morillo, nom du bouffon de nos anciennes pièces à spectacles, parle en effet le même langage, quoiqu'il soit baron et seigneur du château : tout le monde se moque de lui chez lui. Ce n'est point là le caractère des seigneurs espagnols; et l'étourderie de Sanchette ne ressemble pas davantage à la tendresse noble et fière des femmes d'Espagne, surtout dans le rang où Sanchette a été élevée. C'est pourtant de ces deux caricatures que l'auteur a prétendu tirer tout le comique de son drame héroïque, car la pièce est de ce genre froid et faux que lui-même a condamné dans *Don Sanche d'Aragon*, quoique cette pièce soit peut-être la moins mauvaise de celles qu'on a voulu composer de ce mélange du noble et du plaisant, qui ne fera jamais un bon ensemble. L'auteur a beau dire dans son prologue :

> Souffrez le plaisant même, il faut de tout aux fêtes;
> Et toujours les héros ne sont pas sérieux.

Oui, mais ne mettez pas ensemble le sérieux de l'héroïsme et le plaisant de la comédie, encore moins de la bouffonnerie. N'alliez pas la tragédie à la farce dans un même cadre; cet alliage sera toujours désagréable. Mettez *de tout* dans vos *fêtes;* mais que chaque chose soit à sa place dans une fête comme ailleurs; et lorsqu'on s'est corrigé de ce mauvais amalgame dès le dernier siècle, ne le faites pas reparaître dans le nôtre.

L'intrigue est tout ce qu'il y a de plus rebattu au théâtre et dans les romans : un héros que l'on hait sans le connaître, et qui se fait aimer sous un autre nom que le sien. Constance déteste le duc de Foix, parce qu'il a tenté de l'enlever, ce qui n'est pourtant pas le plus impardonnable des outrages; et le duc de Foix s'en fait aimer en quelques heures sous le nom d'un simple gentilhomme, ce qui n'est pas trop fier pour une princesse espagnole. Tout finit par une reconnaissance et un mariage, et la princesse se charge de l'*établissement* de Sanchette, qui toujours contente pourvu qu'on la marie, dès ce moment ne se soucie non plus d'Alamir que si elle ne l'avait jamais vu; ce qui est encore très-peu naturel en soi-même, et mortellement froid au théâtre.

Le seul morceau où l'on retrouve Voltaire, dans tous ces spectacles de Versailles, c'est le prologue que prononçait le Soleil du haut de son char à l'ouverture de la fête, et qui commence par ce vers :

> L'inventeur des beaux-arts, le dieu de la lumière, etc.

Le poëte se souvint ici qu'il faisait parler Apollon, et n'ayant que des vers à faire, il les fit tels que le dieu lui-même aurait pu les avouer : c'est l'esprit, la grâce, l'imagination, le coloris de Voltaire. Ce prologue d'environ quatre-vingts vers, parmi lesquels il y en a très-peu de faibles, est assez connu pour qu'il suffise de le rappeler. Je n'en citerai que le dernier trait, qui fut alors répété partout, et qui est extrêmement ingénieux :

> Je vais, ainsi que votre roi,
> Recommencer mon cours pour le bonheur du monde.

SECTION IV. — De l'opéra italien comparé au nôtre, et des changements que la nouvelle musique peut introduire à l'opéra français.

La théorie des spectacles, dans leurs rapports avec les mœurs publiques et les circonstances locales, est beaucoup plus étendue qu'on ne l'imagine, et n'est pas à beaucoup près renfermée tout entière dans les règles de la poétique. On a déjà pu apercevoir cette vérité dans ce qui a été dit en son lieu des théâtres anciens : je m'écarterais trop si je voulais la développer et l'approfondir. Mais selon la méthode que j'ai suivie, d'indiquer du moins à la réflexion ce qui n'est pas de l'objet immédiat de cet ouvrage, j'inviterai ceux qui veulent former leur jugement à ne pas considérer uniquement le génie des auteurs dans les productions théâtrales de chaque peuple, et à ne pas croire que l'incontestable supériorité de notre théâtre, dans tous les genres, appartienne seulement au talent dramatique, ni même qu'elle prouve dans les auteurs étrangers une infériorité d'esprit égale à celle des ouvrages. Ils n'ont pas eu les mêmes secours dans l'esprit public de leurs contemporains; et le leur a été nécessairement subordonné jusqu'à un certain point à ceux pour qui d'abord il fallait travailler, et dont le goût et le jugement étaient gouvernés par des opinions et des habitudes générales, qui n'ont point encore changé, ou qui n'ont été que fort peu modifiées,

même depuis que les principes de l'art ont été mieux connus, à mesure qu'il a été plus cultivé. Quoique les Anglais du temps de Charles II fussent déjà loin de la grossièreté et du pédantisme qui régnaient au siècle de Shakespeare, quoique ceux d'aujourd'hui en soient encore bien plus éloignés, il n'en est pas moins demeuré le premier des poëtes dramatiques pour les Anglais en général, si l'on excepte un petit nombre de juges impartiaux, qui, s'élevant au-dessus des préjugés de l'amour-propre national, conviennent que les pièces de Shakespeare ne peuvent raisonnablement soutenir le parallèle avec les chefs-d'œuvre des tragiques français. Mais pourquoi cette obstination du grand nombre contre une préférence qui n'est pas seulement reconnue en France, mais qui l'est de fait dans toute l'Europe? C'est qu'à Londres les spectacles sont essentiellement populaires, et que partout le goût du peuple est grossier [1]. Ce goût devient dominant, et entraîne plus ou moins les classes même supérieures, quand le peuple est riche, et même est une puissance politique, comme il l'est en Angleterre, le seul grand État de l'Europe moderne où il a pu l'être, par des raisons que tous les bons publicistes ont mises à la portée de tout homme instruit. Il ne faut donc pas s'étonner si l'on vit Pope lui-même, formé à l'étude des anciens, et plein de goût dans ses écrits, s'aveugler, dans sa critique, au point de transformer en beautés les plus grands défauts de Shakespeare; et dernièrement encore une Anglaise de beaucoup d'esprit, madame de Montaigu, a essayé de nous faire goûter ce qu'il y a de plus vicieux dans le poëte des Anglais. Ce titre sera toujours celui de Shakespeare, parce qu'au théâtre de Londres il est éminemment le poëte du peuple, dont il sut saisir et flatter tous les goûts, d'autant plus aisément que c'étaient les siens propres, quoique d'ailleurs son génie naturel, qui n'était pas vulgaire, l'élevât quelquefois au niveau des plus grands esprits. Dénué d'éducation, et sans autres études que quelques lectures mal digérées, il s'égarait de bonne foi. Mais on peut croire qu'il n'en était pas de même de Lopez de Vega, qui osa faire sa profession de foi et la satire de ses admirateurs dans des vers très-curieux, traduits par Voltaire dans ses commentaires sur Corneille, et dont je ne citerai que celui-ci, qui dit tout, et qui est littéral :

J'écris en insensé; mais j'écris pour des fous.

On a traduit en Espagne, comme partout ailleurs, et l'on a même représenté à Madrid plusieurs de nos meilleures pièces, entre autres, *Zaïre* [2]; ce qui ne paraît pas avoir influé sur le système dramatique des Espagnols. On aime toujours les *autos sacramentales* dans ce pays, où la dévotion, faisant partie des mœurs générales, n'est pas toujours éclairée, et se ressent de l'ignorance populaire, quoique la nation soit une des plus spirituelles de l'Europe. On s'y plaît aux objets de la religion, qui sont familiers et chers, sans examiner s'ils ne sont pas, sur la scène, plutôt profanés qu'édifiants. Dans la comédie, on aime toujours les intrigues de Caldéron, de Roxas, de Moretto, et d'autres auteurs du même genre; et on les aimera tant qu'elles auront un rapport général avec les mœurs, même aux dépens de la vraisemblance des faits. Ces intrigues roulent presque toujours sur tous les moyens imaginables que l'amour peut inventer pour tromper la surveillance, et rien ne s'accorde mieux avec les idées habituelles d'un peuple qui réunit au même degré la galanterie et la jalousie. S'il paraît ne songer nullement à cette peinture des caractères et des ridicules de la société qui nous charme dans Molière et dans ceux qui ont suivi la même route, c'est que depuis des siècles la société n'a pas cessé d'être ce qu'elle était, à peu près uniforme : au dehors, grave, réservée, et même assez silencieuse; et au dedans tout entière occupée d'une seule affaire, la galanterie. Si la pompe de la représentation et des paroles lui plaît toujours dans la tragédie, même contre la nature et le bon sens, c'est que l'Espagnol est fastueux par caractère, et surtout depuis que les mines du Pérou l'ont rendu possesseur de l'or du nouveau monde, quoique sans le rendre plus riche au milieu de l'industrie du nôtre. De plus, il y a chez lui un fonds de grandeur qui se ressent de son ancien esprit de chevalerie, et qui, bon et louable en lui-même, n'est pas exempt d'exagération. La fierté castillane, compagne de la générosité, est passée en proverbe, et en Espagne le pauvre même est fier sans être ridicule.

Toutes ces causes réunies, où viennent se rattacher toutes les habitudes qui en sont la suite, ont dû puissamment influer sur les compositions dramatiques, et en arrêter les progrès en Espagne et en Angleterre, précisément au point où l'art se trouvait d'accord avec le caractère national; et il est tout simple que l'un soit resté jusqu'ici à peu près au niveau de l'autre. S'il n'en a pas été de même en France, si elle est parvenue jusqu'à servir de modèle, après avoir été longtemps très-médiocre imitatrice,

[1] S'il faut excepter le peuple d'Athènes, et à quelques égards celui de Rome, quand les lettres grecques y furent connues, on a vu ailleurs les raisons qui séparent ces deux peuples de tous les autres.

[2] Notez qu'elle fut donnée comme pièce originale, et que l'auteur se garda bien de dire qu'il traduisait Voltaire. La pièce s'appelait *Ariaia*, et fut jouée il y a environ trente-cinq ans. J'étais alors à Ferney, et j'ai eu sous les yeux la pièce et la lettre de l'auteur espagnol à Voltaire.

a qui en a-t-elle obligation? Aux anciens d'abord, comme nous l'avons vu dans les différents articles où il a été question des études de Port-Royal et de nos deux premiers classiques, Racine et Despréaux. Mais ce n'est pas moi qui oublierai ou dissimulerai une autre cause peut-être encore plus puissante : c'est surtout devant l'ingratitude que j'aime à invoquer la reconnaissance, et c'est devant le mensonge dominant qu'il faut faire parler plus haut la vérité. C'est l'esprit social perfectionné sous un règne créateur, c'est la législation des bienséances de tout genre, qui, s'étendant de la cour de Louis XIV à toutes les classes de citoyens bien élevés, et passant de la société dans les écrits par une marche naturelle et infaillible, a le plus contribué à la perfection de tous les arts, devenus les jouissances des hommes instruits; et aucun de ces arts n'en a profité plus que l'art dramatique. L'espèce de liberté dont jouirent alors les femmes, et qu'elles n'avaient pas en d'autres pays; cette liberté sociale qui faisait un devoir de la décence, parce que l'une et l'autre tenaient au même principe, à la noblesse des sentiments et à la politesse des manières, lien réciproque des deux sexes quand ils sont rapprochés, donna une teinte particulière et nouvelle au langage, aux mœurs, et aux ouvrages. Il ne fut plus question de l'art de tromper, qui est un besoin de la servitude; il fut question de l'art de plaire, qui est un besoin de l'amour-propre; et dès lors le bon goût devint une chose importante. S'y conformer en tout fut un mérite; le blesser fut un ridicule, un tort, et même un danger : de là, pour un homme qui savait observer, comme Molière, la comédie de caractère et de mœurs; et l'excellent esprit de Louis XIV l'y encourageait, au point de lui dénoncer lui-même tous les genres de travers qui contrastaient encore autour de lui avec ces nobles bienséances dont il était le modèle, et qui devinrent bientôt le ton général de sa cour : de là, dans les tragédies de Racine, dans les opéras de Quinault, dans les poésies de Boileau, en un mot, dans tous les genres de composition, ce tact des convenances que tout le monde étudiait avec plus ou moins de succès, mais dont les arbitres, dans les deux sexes, étaient à Versailles, où l'homme le plus à la mode, Vardes, disait si ingénieusement, à son retour d'un long exil : *Sire, quand on est loin de Votre Majesté, on n'est pas seulement malheureux, on devient encore ridicule.*

Enfin, nous eûmes peu à peu ce que n'avaient point eu les anciens : nous fûmes le seul peuple de l'Europe qui eut des spectacles de tous les jours; et ce plaisir habituel, né de ce même esprit de société qui tend toujours à la réunion des deux sexes, en joignant à leur attrait mutuel le charme des arts, qui l'augmente, dut mettre le sceau à cette perfection du théâtre, en nous rendant plus difficiles et plus éclairés sur des jouissances continuelles. D'ailleurs, elles ne furent longtemps à la portée que de leurs juges naturels, les classes de la société qui ont le plus de moyens d'éducation et d'instruction. C'était un préservatif très-précieux contre la corruption du théâtre; et nous verrons bientôt jusqu'où elle a été et devait aller, quand le gouvernement commit la faute capitale de permettre pour le peuple ce qu'on a nommé *les petits spectacles;* ce qui ne fut que le premier poison dont la multitude fut abreuvée, et ce qui prépara la grande contagion révolutionnaire qui, pendant dix ans, a presque tout infecté. C'est au moment où cette peste commence enfin à s'affaiblir qu'il est permis d'en indiquer au moins l'origine et les symptômes. Un des moindres maux qu'elle ait produits a été la dégradation de la scène française : et comme la révolution l'a fait encore descendre, dans ces derniers temps, jusqu'à un excès de ridicule, d'impudence et d'horreur, inconnu jusqu'ici à tous les peuples, et dont heureusement elle paraît prête à se relever [1], tout ce qui concerne cette époque dont nous sortons rentre dans le tableau de la *littérature révolutionnaire,* qui doit nous fournir un article à part, à la fin de cet ouvrage. Il convient de séparer entièrement ce morceau de tout ce qui compose d'ailleurs l'histoire des lettres et des arts de l'esprit, puisque cette époque inouïe ne sera jamais citée dans les annales du monde que comme une affreuse et nouvelle épidémie tombée sur l'espèce humaine en France au dix-huitième siècle.

En appliquant ici cet examen des rapports généraux du théâtre avec les mœurs des nations, examen qu'on peut appeler, ce me semble, la philosophie de la critique, et qui sert d'ailleurs à ménager des repos et des intervalles dans les analyses particulières, on comprendra les raisons de la différence qui jusqu'ici a toujours été à peu près la même entre l'opéra italien et le nôtre, et qui me ramène au sujet dont nous nous occupons. On peut dire que les progrès du mélodrame ont été partagés entre les Italiens et nous, selon la nature de chacun des deux peuples : ils ont perfectionné la musique, et nous le drame. N'ayant point proprement de théâtre tragique, ils doivent avoir peu d'idée du plaisir que peuvent donner pendant deux ou trois heures les émotions purement dramatiques, prolongées par une illusion continue, et qui nous ont été si familières et si chères, à remonter même avant Corneille,

[1] Ceci a été écrit depuis le 18 brumaire.

c'est-à-dire dans l'espace de plus de cent cinquante ans. La bonne tragédie, chez les modernes, est originaire de la France, et nous en avions le goût avant même qu'il fût éclairé, comme on le voit par les succès de Tristan et de Mairet. Il n'était encore qu'un instinct lorsqu'on jouissait avec transports de la *Sophonisbe* de l'un, et de la *Mariamne* de l'autre. A dater du *Cid*, ce goût devint une passion toujours plus vive, et en même temps plus raffinée. Chez les Italiens, c'est la musique qui est indigène : c'est un fruit du terroir, et ils ont tout prodigué pour en faire prospérer la culture. Ils semblent naturellement musiciens, quand on voit avec quel enthousiasme ils entendent la musique ; et comme ils ont appris dès longtemps à la connaître et à la goûter il en résulte deux effets naturels : le goût exercé devient sévère, et ils ne souffrent guère la musique médiocre ; un sentiment vif s'épuise bientôt, et il leur faut chaque année de la musique nouvelle. C'est peut-être aussi par la même raison qu'ils se soucient peu d'écouter de la musique pendant toute une soirée : il n'y a point d'émotion de trois heures, à moins qu'elle ne soit toute de l'âme, ét l'oreille est au moins pour la moitié dans le plaisir que fait la musique à ceux qui l'aiment passionnément. L'oreille des Italiens est très-sensible, et c'est pour cela même qu'elle ne s'arrête guère qu'à quelques morceaux supérieurs, dans le cours d'un spectacle beaucoup plus long que le nôtre : ces morceaux les jettent dans une espèce d'ivresse, et leurs sens ont besoin de se reposer.

Vous reconnaissez les influences du climat et les habitudes qu'il nécessite, dans la manière dont les Italiens assistent à leur opéra. On se visite, on fait la conversation, on joue dans les loges, on y collationne, on sort et on rentre, comme si l'on était chez soi. Sédentaires presque toute la journée, le soir est pour les Italiens l'heure de l'action et du mouvement ; et les distractions sont un besoin dans un spectacle de cinq à six heures. L'attention ne revient qu'avec l'attente du plaisir, quand il s'agit d'entendre l'*aria*, et le *virtuose*, et la cantatrice. Est-il étonnant que, d'après ces dispositions universelles, on n'ait eu qu'un mauvais opéra avec de belle musique? Cela doit arriver quand on est passionné pour l'une, et qu'on se soucie peu de l'autre. Voltaire a dit que la musique, chez les Italiens, avait tué la tragédie, et il a dit vrai : ce n'est pourtant pas faute de talents poétiques que l'opéra italien est resté si imparfait ; un peuple qui peut se glorifier d'un Métastase ne saurait dire que, s'il s'attache exclusivement à la musique, c'est que les paroles sont mauvaises. Il ne peut s'en prendre qu'à lui de l'irrégularité des poëmes, devenue presque loi par l'obligation de multiplier les intrigues pour placer les chanteurs. Mais malgré tous les vices de l'ensemble, un peuple spirituel et instruit ne pouvait pas méconnaître le génie du poëte dans l'intérêt des situations et dans la beauté du dialogue et du style qui ont fait la réputation de Métastase. Cependant c'est à la cour de Vienne, et non pas dans sa patrie, que ce célèbre écrivain a trouvé des récompenses et des honneurs ; et en Italie un bon compositeur gagne plus à lui seul que vingt auteurs de paroles, et un chanteur habile plus que tous les musiciens et tous les poëtes. On sait de plus (et l'exemple est de tous les jours) qu'il n'y a ni scène ni situation qu'on ne sacrifie sans le moindre scrupule, pour faire place à un air demandé ou bien à un *virtuose* à la mode. C'est ainsi qu'on ne manque jamais de bons musiciens ni de bons chanteurs ; mais si par hasard on a un poëte, c'est la nature qui l'appelle d'autorité, et ce sont les étrangers qui lui donnent sa place.

Honos alit artes [1]. Autant les arts qui sont proprement de l'esprit ont été peu prisés en Italie, autant ils ont été honorés en France ; et ce qui était un objet d'indifférence chez les uns, était chez les autres un des premiers intérêts de la société. Le Français, plus actif à raison d'un climat moins chaud, plus affectionné aux jouissances, et surtout aux prétentions de l'esprit, à raison d'une vanité démesurée qui de tout temps a été son attribut ; le Français est capable de tout quitter, de tout souffrir, pour le seul plaisir d'avoir vu la nouveauté quelconque, et pour user de son droit de juge. C'est ce qu'on voyait tous les jours dans le temps de la littérature ; car on peut appeler ainsi le temps où elle était une puissance sociale, comme on appellera le temps de l'ignorance celui où elle a été, pendant dix ans, une puissance universelle. Cette excessive avidité des choses de l'esprit devait donc donner une singulière importance à la classe des auteurs, pour peu qu'ils ne fussent pas absolument dépourvus de toute faculté. L'ambition de faire courir et parler tout Paris devait alors devenir plus commune ; et si elle ne pouvait jamais faire qu'un petit nombre d'adeptes, elle devait produire une foule d'aspirants. Les amateurs, les prôneurs [2], les protecteurs en titre, durent aussi avoir leur part à cette existence d'opinion, aussi frêle, il est

[1] La gloire est l'aliment des arts. (CICÉR. *Tuscul.* I, II.)

[2] Ce n'est pas ici le lieu de peindre en détail cette espèce d'existence, qui n'a jamais pu en être une que dans un monde tel que celui de Paris, depuis ceux qui se faisaient les caudataires d'un *philosophe*, pour avoir un nom, jusqu'à ceux qui se faisaient *prôneurs* en titre d'office d'un acteur ou d'une actrice, pour avoir à dîner.

vrai, et aussi passagère que l'opinion même, mais qui ne laissait pas de nuire, puisqu'elle n'était qu'un abus de l'amour général pour les arts, comme l'envie est l'abus de l'émulation; et en retraçant les avantages je ne dois pas omettre les inconvénients. Mais enfin, de toutes ces controverses agitées sans cesse et en tous sens dans les cercles et les soupers, de l'intérêt général et même de l'esprit de parti qu'on portait dans ces questions, devaient résulter en total quelques progrès dans ces arts dont on avait fait une si grande affaire, celle de l'amour-propre et du plaisir : ce dernier était pour le spectacle ou le cabinet, l'autre pour le monde. Ainsi, depuis Corneille et Racine jusqu'à Voltaire et Crébillon, et depuis la querelle sur Homère et les anciens jusqu'à celle des *drames* modernes, tout a été parti et cabale en son temps; et les arts et les artistes ont eu en France leurs factions, leurs combats, leurs champions, en concurrence, et avec d'autant plus de fracas, qu'on savait, dans les derniers temps, que, si le champ de bataille était à Paris, l'Europe entière était spectatrice. Combien de fois une tragédie de Voltaire, un opéra de Rameau, ont-ils partagé la capitale et divisé les sociétés! Combien de fois un début a-t-il mis la discorde au parterre et dans les loges! Que la raison ait le droit de rire un peu de ce grand bruit pour peu de chose, et de tant d'animosité pour des amusements, il n'en est pas moins certain que l'art en a profité, et que notre opéra (pour en revenir à notre objet) allait toujours se perfectionnant dans toutes ses parties, tandis que celui d'Italie n'a pas suivi à beaucoup près les progrès de sa musique. Les nôtres, au contraire, bien marqués dans tout le reste, dans la danse, dans les décorations, dans le costume, ont été lents et pénibles dans la musique seule, dont l'Italie nous donna les premières leçons quand le spectacle de l'opéra s'établit en France sous les auspices de Mazarin.

Quoique [1] la science et l'art aient prodigieusement avancé depuis Lulli, il ne faut pas croire que ce fût un homme sans génie : il en avait beaucoup pour le temps où il vivait, et les meilleurs juges du nôtre en cette partie ont reconnu son mérite et les services qu'il avait rendus à la musique, soit dans la composition, soit dans l'exécution. De moitié avec Quinault, il fut le fondateur de notre spectacle lyrique; et si nous n'avons suivi que fort tard les pas que fit ensuite la musique dans le pays d'où Lulli nous l'avait apportée, s'il fut encore notre seul modèle jusqu'à Rameau, et soutint même assez longtemps la concurrence avec lui, l'on peut assigner les causes de ce retard, d'ailleurs remarquable en lui-même chez un peuple qui, fort peu inventeur, il faut l'avouer, est du moins assez prompt, et souvent fort heureux dans l'imitation, au point de surpasser quelquefois ceux qui l'ont devancé.

Le chant des scènes de Lulli était une espèce de déclamation notée, comme doit l'être naturellement ce qu'on appelle récitatif. Le sien était en général bien adapté à notre prosodie française et à notre tour de phrase, si l'on en excepte nos *e* muets qu'il ne sut pas éluder, ni lui ni personne jusqu'à ces derniers temps, où ce procédé de l'art est devenu familier à nos bons compositeurs. A cela près, cette entente de notre idiome et de notre accent était certainement une preuve de goût dans un étranger. Il relevait le récit de ses scènes par quelques airs assez agréables dans leur simplicité, qui les rendait faciles à retenir et propres à devenir vaudevilles; ce qui était encore quelque chose pour les Français. La fortune de ces opéras, qui nous étonne aujourd'hui, ne fut réellement que ce qu'elle devait être dans un temps où l'on ne connaissait nulle part rien de meilleur. C'étaient en quelque sorte des fêtes triomphales que l'usage des prologues semblait dédier à la gloire de Louis XIV, longtemps le premier intérêt et le premier sentiment des Français, et qui sera toujours nationale. Ces opéras durent même se soutenir après lui par l'habitude et la tradition, l'oreille étant, de tous les sens, le plus docile à l'accoutumance et le plus rebelle à la nouveauté. Le pouvoir des souvenirs agissait sous tous les rapports, et les vieillards se plaisaient aux airs que Beaumavielle leur avait appris dans leur jeunesse, et que Thévenard enseignait à leurs enfants. Ce n'est pas que l'on n'eût déjà commencé à sentir quelque ennui à ce spectacle, tout pompeux qu'il était; mais on ne l'avouait guère; et la Bruyère, qui osa le dénoncer comme ennuyeux, produisit presque le même scandale que de nos jours J. J. Rousseau, quand il imprima que nous n'avions point de musique, ce qui était alors à peu près vrai, et que nous ne pouvions pas en avoir, ce qui n'était que ridicule; mais il était de la destinée de Rousseau, ou d'exagérer le vrai, ou de mettre le faux à côté. Au reste, ce paradoxe était de fort peu de conséquence, et c'est peut-être pour cela même qu'il devait d'abord exciter le soulèvement, et même la persécution dans celui de tous les pays où l'on se passionnait le plus pour les petites choses, à mesure qu'on devenait plus indifférent pour les grandes. On sait, il est vrai, que le fanatisme de l'opinion, même en matière légère,

[1] Un morceau *sur la musique théâtrale*, imprimé dans le quatrième volume des œuvres de l'auteur (1778), est fondu en substance dans cet article.

n'est étranger à aucun des peuples assez heureux pour que les plaisirs publics soient leur plus grande affaire : mais il y a des degrés dans tout ; et comme dans ce fanatisme il entre beaucoup de vanité, il peut passer pour une maladie endémique dans une nation qui, dès le temps d'Ammien Marcellin, passait pour *démesurément vaine*.

Il fallait une nouvelle musique pour que l'on en vînt à examiner celle qu'on avait ou qu'on croyait avoir, et pour se demander enfin quelle était la raison de cet ennui qui régnait de plus en plus à l'opéra, surtout pour ceux qui avaient passé l'âge d'y aller chercher autre chose qu'un spectacle. La musique des *Bouffons*, qui vinrent à Paris en 1751, fit connaître à l'oreille un plaisir tout nouveau. Cette richesse, cette variété d'expression, étaient bien le contraste des effets ordinaires du grand opéra ; mais ce n'en était pas encore la condamnation formelle. La disparité des genres fournissait une défense ou une excuse aux derniers partisans de la musique française, qu'assurément on ne pouvait pas appeler *les derniers des Romains*. Cependant cette facilité des Italiens à exprimer tout en chant, dans le familier et le gracieux, sans retomber sans cesse dans les mêmes formes de phrase, et sans faire toujours le même bruit, pouvait déjà faire naître l'idée d'une composition semblable dans le noble et le pathétique, proportion gardée de la différence des genres ; car pourquoi la musique, art si fécond et si puissant, ne pourrait-elle pas varier ses moyens dans un genre comme dans un autre? C'est précisément ce qu'elle faisait à cette même époque, et dans l'Italie, et dans les contrées de l'Europe où l'opéra italien était adopté ; mais c'est aussi ce qu'on ignorait communément en France, ou ce qu'on négligeait, ou ce qu'on repoussait. Il n'était plus guère possible de se dissimuler que le chant de nos opéras, sans être dénués de nombre, ni même d'intention juste, n'en était pas moins, au bout d'un quart heure, d'une fastidieuse monotonie, par la répétition continuelle d'un petit nombre de phrases, tellement uniformes dans leurs constructions et dans leurs désinences, que l'oreille les devinait avant de les entendre, et que, les airs de danse exceptés, presque tout le reste semblait dire à l'oreille à peu près la même chose. A l'uniformité de dessein se joignait celle des ornements dont les ports de voix et surtout l'éternelle cadence faisaient tous les frais ; et la pauvreté des accompagnements était d'autant plus étrange, que les instruments, étant en plus grand nombre, ne faisaient guère qu'un plus grand bruit, jusqu'à Rameau, qui fut réformateur en cette partie, comme dans celle des chœurs et des ballets. Il créa véritablement l'orchestre français, y mit de l'accord et de la précision, et l'accoutuma, quoique avec beaucoup de peine et de temps, à exécuter des parties bien plus savantes et plus variées que tout ce que l'on connaissait en France jusque-là, et avec un ensemble et une fidélité qu'on n'avait pas encore su atteindre dans ce qu'il y avait de plus simple et de plus aisé.

Le génie de ce savant harmoniste soutenait donc l'ancien édifice avec quelques embellissements nouveaux, d'abord au milieu des contradictions [1], bientôt après au milieu des applaudissements. Ses chœurs sont encore admirés et ses airs de danse sont connus partout. Il eut aussi plus d'expression que Lulli dans le dialogue des scènes et dans le récitatif obligé des monologues, comme on le voit particulièrement dans *Castor* et *Dardanus*. Mais son chant, quoique un peu plus varié que celui de Lulli, ne sortait pas encore généralement du même cercle de moyens et d'effets, dont nous ne pouvions sortir que par la marche de la scène italienne, par l'*aria*, où le poëte, employant les mesures lyriques, ouvre au compositeur le champ de l'éloquence musicale. Pour arriver jusque-là, il fallait que l'exemple, plus fort que la leçon, nous vînt encore de l'Italie, et assujettît à la fois le poëte et le musicien. Mais la réforme devait passer par un autre théâtre, avant de franchir les barrières où se retranchait le grand opéra avec sa dignité et son ennui. Ce ne fut pas cette fois la tragédie qui fut perfectionnée la première, comme dans le siècle dernier, où Molière ne vint qu'après Corneille. La musique théâtrale fit parmi nous ses premiers essais à la foire, et s'établit à l'opéra-comique avant d'animer la tragédie chantée.

Ce théâtre forain, qui datait à peu près du temps de la régence, avait repris une grande faveur sous la direction de Monnet, qui vers 1750, se fit aider, comme son ancien prédécesseur Francisque, par quelques hommes d'esprit qui s'amusaient à faire jouer de petites pièces entremêlées d'airs vaude-

[1] Le poëte Rousseau ne voyait dans Rameau qu'un *distillateur d'accords baroques*, et renvoyait aux *Iroques ses opéras bourrus ;* ce qui prouve qu'en ce genre il jugeait la musique comme il faisait les paroles ; mais d'ailleurs il n'était ici que l'écho des nombreux détracteurs de Rameau. On se souvient encore de cette épigramme, qui était apparemment de quelque mauvais violon de l'Opéra :

Si le difficile est le beau,
C'est un grand homme que Rameau ;
Mais si le beau, par aventure
N'était que la simple nature,
Le petit homme que Rameau !

Ainsi on lui reprochait ce qui lui faisait le plus d'honneur, son harmonie, qui n'était *difficile* que pour l'ignorance ; et l'on ne disait encore rien de la faiblesse de son chant, aujourd'hui universellement avouée, depuis que l'art a été mieux connu. Combien d'exemples nous apprennent inutilement à nous défier des jugements du jour, et à attendre ceux du temps !

villes et de couplets parodiés. Dauvergne, dans *les Troqueurs*, hasarda le premier et faible essai d'une musique nouvelle dans le goût des intermèdes italiens qu'on venait d'entendre à Paris, et dans le même moment où Favart en parodiait les airs au théâtre italien dans *Raton et Rosette*, et où Baurans y transportait par le même moyen *la Serva Padrona* (*la Servante maîtresse*) de Pergolèze, avec un succès prodigieux. *Les Troqueurs* en eurent aussi, mais ne se sont pas soutenus comme *le Peintre amoureux* de Duni, et d'autres pièces du même auteur, qui lui ont fait une juste réputation. *Le Savetier* et *le Maréchal* commençaient vers le même temps celle de Philidor, l'un des premiers et des plus heureux imitateurs de la musique italienne, dont il fut même assez souvent le plagiaire, comme bien d'autres qui ne s'en vantèrent pas plus que lui, depuis que le charme de cette musique eut engagé les gens de l'art à la chercher dans ses sources. Les succès de Philidor l'enhardirent à tenter le premier, ce me semble, un grand opéra qui se rapprochait un peu de la manière des Italiens; et les beautés, nouvelles pour nous, qu'il répandit sur le mauvais drame d'*Ernelinde*, lui ont fait beaucoup d'honneur. Le chœur, *Jurons sur ces glaives sanglants*, pouvait être comparé aux meilleurs de Rameau; et l'air, *Né dans un camp parmi les armes*, est, je crois, le premier des airs dramatiques, des airs de caractère et d'expression tragique qu'on ait chantés sur le théâtre de l'Opéra avant Gluck.

Cependant la vogue qu'obtenait de plus en plus l'opéra-comique, où l'on courait en foule, le tira bientôt de la Foire et des Boulevards, et on le réunit au spectacle, appelé assez improprement *Comédie italienne*, où l'on ne jouait plus guère que des pièces françaises, et qui tombait de jour en jour avec ses ballets, ses parodies, les froides comédies de Marivaux et de Voisenon, et malgré tout le talent de son Arlequin, talent qui n'est pas de nature à soutenir seul un spectacle à Paris, et ne suffit que pour la petite pièce. L'opéra-comique, en changeant de scène, étendit beaucoup sa sphère, et varia ses productions sous les auspices de Favart, de Sedaine, et de Monsigny. Le naturel heureux et original de ce célèbre musicien est encore aujourd'hui très-goûté dans toute l'Italie, où ses pièces sont souvent représentées. Ce genre de mélodrame acquit encore plus de lustre par les productions nombreuses et brillantes d'un artiste dont le génie fécond, formé de bonne heure à la grande école des Italiens, parut supérieur dès son coup d'essai [1], et fait pour prendre tous les tons, hors celui de la tragédie, le seul qu'il n'ait pas heureusement essayé, tant il est vrai que dans les artistes, même dans ceux du premier rang, le talent a son caractère et ses bornes, et qu'il est donné à très-peu d'hommes de réunir éminemment la grâce et la force. *Le Tableau parlant*, l'un des premiers ouvrages de M. Grétry, est, je crois, ce que nous avons de plus voisin de Pergolèze, non pas tout à fait pour la richesse, mais pour l'esprit et les grâces du chant. C'est le véritable pendant de ce chef-d'œuvre fameux, *la Serva Padrona*, et peut-être encore celui de notre Pergolèze français, qui compte tant d'autres ouvrages d'un mérite supérieur. C'est pour lui qu'un académicien distingué en d'autres genres fit *Lucile*, *Sylvain*, *l'Ami de la Maison*, *Zémire et Azor*, pièces qui honorent également le poëte et le musicien, et dont le ton et l'intérêt étaient assez ennoblis et assez soutenus pour prouver enfin, malgré Rousseau, que notre langue n'était pas si peu musicale qu'elle ne pût produire de beaux effets dans les mains d'un homme habile. Cette musique, qui savait émouvoir l'âme et plaire à l'oreille, aurait suffi pour résoudre le problème, s'il pouvait ici s'en offrir un; mais il est par soi-même assez évident qu'une langue qui n'est point trop chargée de consonnes, une langue dont la prosodie n'est que faible et non pas dure, dont les éléments, quelquefois un peu sourds, ne sont jamais baroques, peut fort bien être relevée par tous les agréments de la mélodie, comme par ceux de la poésie, et s'embellir également du charme de ces deux arts. Ce n'est point cette langue qui avait manqué au génie musical; c'est le génie qui lui avait manqué à elle-même. Ces *e* muets dont on se plaignait tant, et où Voltaire ne voyait que des *eu, eu*, parce qu'on n'en avait guère fait autre chose, ne sont qu'un léger inconvénient que l'on fait disparaître en ne portant qu'une note sur la syllabe finale [2], et en évitant de terminer les phrases en rimes féminines, comme l'expérience l'a fait voir. Aussi, après avoir beaucoup crié contre la nouvelle musi-

[1] *Le Huron*.

[2] L'auteur du *Devin du Village* avait suivi ce procédé dans tous ses airs; mais, pour citer des morceaux bien plus forts de musique, voyez cet air charmant du *Tableau parlant*,

Je suis jeune, je suis fille, etc.

où sur six petits vers, il y en a quatre de féminins, sans qu'on s'en aperçoive jamais. Voyez cet admirable morceau de Roland :

O nuit! favorisez, etc.

Les rimes *onde*, *profonde*, *monde*, sont effacées toutes trois, parce que l'agrément musical est toujours sur la pénultième. Il est clair que, quand le musicien sait conformer sa phrase à ce que prescrit notre langue, cet épouvantail des *eu*, *eu*, disparaît entièrement.

que, on a fini par n'en vouloir plus d'autre. C'est un hommage que, dans tous les genres, le temps fait rendre à la vérité et au génie.

Mais il s'agissait d'introduire cette musique au grand opéra, et ce fut encore un étranger à qui la France eut cette obligation. Gluck avait senti, en homme de génie, que, si la musique manquait trop souvent d'expression dans l'opéra français, celle qu'elle avait dans l'opéra italien était tout entière dans quelques airs, et indépendante de l'ensemble du drame. Il dut sentir d'autant mieux ce défaut, qu'au moment même où la bonne musique s'accréditait parmi nous, elle commençait à se corrompre, à quelques égards, en Italie. Le luxe est voisin de la richesse; et trop de complaisance pour des chanteurs et des cantatrices, dont l'organe se prêtait avec une étonnante facilité à tous les efforts et à tous les jeux dont la voix humaine est susceptible, avait plus d'une fois écarté les compositeurs, même les plus renommés, des principes établis par les premiers créateurs du beau chant. Ces frivoles triomphes du gosier, dont le champ naturel est dans les ballets et les fêtes qui n'ont pour objet que l'amusement de l'oreille et des yeux, avaient usurpé une place jusque sur la scène, où la musique doit toujours se conformer à la situation et au personnage; et l'on dégénérait ainsi de la noble et riche simplicité des modèles. Ceux mêmes qui les avaient donnés, les meilleurs maîtres depuis Pergolèze, cédaient quelquefois à la passion que montraient les Italiens pour ces tours de force qui paraissaient les merveilles du chant; mais jamais les tours de force ne sont les véritables merveilles de l'art, qui n'est pas la nature sans doute, quoiqu'on les ait si follement confondus dans les poétiques de nos jours, mais qui doit toujours la retracer en beau : et remarquez que les beautés de la nature ne ressemblent jamais à des efforts, parce qu'elle cache toujours son travail; et l'art doit faire de même. Les bons juges, toujours nombreux dans le pays de la musique, n'étaient pas les dupes de cette espèce de charlatanisme, qu'ils regardaient comme une dégradation d'un art imitateur; et l'un d'eux, Martini, alla même jusqu'à dire que la musique italienne était devenue effrontée (*sfacciata*). Mais une belle femme, quoique fardée, ne cesse pas d'être belle; il suffit, pour retrouver son teint, de lui ôter son fard. Gluck, familiarisé, comme tous les artistes allemands, avec la musique italienne, fit représenter à Rome l'*Orphée* de Calsabigi, drame faible, où la vraisemblance est quelquefois forcée [1], mais qui avait le mérite nouveau de l'unité d'action, et dont le sujet est intéressant dans sa simplicité. Il réussit d'autant plus, que, de tous les opéras de Gluck, *Orphée* est celui où il a mis le plus de chant, et que, sans égaler la mélodie des Piccini, des Sacchini, des Paësiello, etc. il s'en rapprochait beaucoup plus qu'il n'a fait depuis. Mais, ce qui n'appartenait qu'à lui seul, il donnait le premier exemple d'un mélodrame où la musique ne se séparait jamais de l'action, et où les paroles et le chant formaient d'un bout à l'autre un ensemble vraiment dramatique. Il fallut pourtant, pour accorder quelque chose à ce qu'on appelle la *bravoure*, faire chanter au théâtre un air dans ce goût (à la fin du premier acte, *L'espoir renaît dans mon âme*), un peu trop brillanté, mais excusable plus qu'ailleurs dans un moment de joie, et dans la bouche d'Orphée; et encore cet air n'était pas de Gluck.

Il s'aperçut bientôt que ce n'était pas en Italie que son plan de mélodrame (quoique ce fût bien le véritable) pouvait opérer une révolution. C'est en France qu'elle était attendue, et grâces à l'ennui, l'opéra était mûr pour la nouveauté : l'*Orphée* y eut bien un autre succès qu'en Italie. L'air de situation, *J'ai perdu mon Eurydice;* la romance, *Objet de mon amour,* et le duo, *Quels tourments insupportables!* étaient certainement ce qu'on avait entendu de plus beau sur ce théâtre. L'air qu'Orphée chante aux démons, *Laissez-vous toucher par mes pleurs*, ne produisit pas un aussi grand effet, peut-être parce qu'on en attendait trop, et qu'on a plus aisément la mesure du sentiment, qui est commune à tout le monde, que celle de l'imagination montée au merveilleux de la Fable. Mais le *Non* infernal, contrastant avec la plainte d'Orphée; le chœur du deuil autour du tombeau d'Eurydice, au premier acte; et le nom d'*Eurydice,* ce cri de l'amour et de la douleur si heureusement jeté dans les intervalles où il couvrait tout à lui seul; et le chœur des enfers, et même les airs de danse, tout avait un caractère d'illusion théâtrale qui jusque-là manquait à ce spectacle.

Heureusement pour la révolution qui se prépa-

[1] Si quelque chose peut faire voir combien l'on se rend peu difficile sur la vraisemblance dans un opéra, lorsqu'on est ému par la musique, c'est la scène d'Orphée et d'Eurydice, et l'étrange querelle qu'ils ont ensemble. Autant le mouvement de curiosité et d'impatience amoureuse que Virgile donne à Orphée est naturel et intéressant, autant il est absurde qu'Eurydice s'avise de quereller Orphée, parce qu'il ne la regarde pas. Assurément elle ne doit avoir rien de plus pressé que de sortir des enfers; elle touche à ce moment décisif, et s'arrête avec l'obstination la plus folle, refusant de marcher jusqu'à ce que son amant la regarde, et se désespérant de n'être plus aimée. Quelle femme se croira donc aimée, si ce n'est pas celle qu'on vient chercher jusqu'aux enfers? De toutes les querelles d'amour, c'est bien la plus extravagante; mais le *duo* rachète tout.

rait, Gluck avait fait précéder son *Orphée* d'*Iphigénie en Aulide*, le cadre dramatique le plus heureux peut-être qu'il soit possible de trouver pour tous les genres d'effet et de spectacle, et qui réussirait en pantomime comme en tragédie et en opéra. Celui-ci, resserré en trois actes, fort bien coupé pour la musique et la représentation, était le premier que l'on eût réduit aux formes de l'opéra italien, dans cette partie où la nature du mélodrame a été le mieux saisie, je veux dire dans ces airs de situation où se rencontre tout l'intérêt de la scène, et qui sont le plus puissant moyen qu'ait la musique pour compenser dans un opéra, autant du moins qu'il est possible, l'éloquence des développements dans le dialogue tragique. Ce moyen fut ignoré de Quinault, qui ne pouvait donner à Lulli que ce que celui-ci demandait, et Lulli et la musique n'en étaient pas encore là. On dialoguait toujours en récitatif, et l'on se bornait à le couper de temps en temps par quelques quatrains, le plus souvent tournés en madrigal, c'est-à-dire en pensée plus qu'en sentiment, et qui ne s'élevaient guère au-dessus du reste que par un chant mesuré; en sorte que, loin d'ajouter à l'intérêt, ces petits airs y nuisaient souvent en se détachant de l'esprit de la scène pour montrer l'esprit du poëte. La Mothe et les auteurs du même temps firent un bien plus fréquent usage de ces sortes de couplets dont le plus grand mérite était de devenir vaudevilles. Rameau y mit un peu plus d'expression, quand les paroles le permirent; comme dans cette cavatine de *Dardanus*, si célèbre en son temps :

Arrachez de mon cœur un trait qui le déchire.
Je sens que ma faiblesse augmente chaque jour.
De ma faible raison rétablissez l'empire,
Et rendez-lui ses droits usurpés par l'amour.

L'air est une fort bonne déclamation notée : c'est de la belle musique française avec ses défauts, une lenteur monotone et des agréments déplacés.

Iphigénie en Aulide a paru généralement inférieure à *Orphée*, comme composition musicale : les paroles paraîtraient encore, à la lecture, au-dessous du médiocre, quand même elles ne seraient pas une faible et plate copie des belles scènes de Racine. Mais on convient qu'en total cet opéra, pour l'intérêt, le spectacle et l'accord de la musique et du drame, était ce que nous avions eu jusque-là de meilleur. Ces deux ouvrages, *Iphigénie* et *Orphée*, fixèrent dès lors parmi nous le vrai système du drame lyrique; on y trouvait la première idée de cet effet théâtral dont le genre est susceptible; et les Français, sensibles surtout à ce mérite, prodiguèrent de justes applaudissements à l'artiste qui le premier avait su les attacher à l'action d'une tragédie chantée, autant du moins que le permet un spectacle dont les accessoires, en variant les plaisirs du spectateur, excluent nécessairement l'illusion soutenue, qui parmi nous ne peut appartenir qu'à la tragédie déclamée. Mais bientôt l'esprit français, si porté à l'extrême en tout, peut-être pour avoir l'air de s'approprier ce qui n'est pas à lui en exagérant ce qu'il n'a pas imaginé, toujours si sujet à la prétention d'enseigner aujourd'hui ce qu'il sait d'hier, et de régenter ceux qui le lui ont appris [1], se hâta de prononcer que la manière de Gluck était, dans toutes ses parties, le modèle unique de la perfection, et renvoya dans les concerts toute la musique de l'Italie. Cette décision, aussi étrange que précipitée, ne pouvait pas faire fortune en Europe, mais devait d'abord réussir beaucoup à Paris. Des hommes plus mesurés dans leurs jugements, et par cela même plus près de la raison, tiraient des succès de Gluck une autre induction qui me paraît, je l'avoue, beaucoup plus conforme, non-seulement à la vérité, dont bien des gens ne se soucient guère, mais à l'intérêt même des plaisirs publics, qui doit avoir naturellement plus de pouvoir. Ils disaient aux législateurs enthousiastes : « N'allez pas si vite; prenez garde que cette nouvelle coupe d'opéra, si favorable à la musique et à l'effet, vous la tenez d'abord des Italiens eux-mêmes, quoiqu'ils n'aient pas su en tirer le même parti, par des raisons qui tiennent à leurs habitudes, et qui font véritablement de leur opéra un concert plutôt qu'un spectacle. Gluck vient de nous apprendre à se servir de cette même coupe, de manière à faire toujours marcher ensemble la musique et l'action; il a créé le vrai mélodrame, et c'est là sa gloire. Mais ce qu'il a su faire du canevas, pourquoi ne voulez-vous pas qu'on puisse le faire des ornements, en les mettant à leur place et les réduisant à leur juste mesure? Pourquoi ne ferait-on pas rentrer dans l'ensemble et dans la vérité dramatique cette mélodie si charmante et si expressive que les Italiens renferment dans leurs airs? Gluck, en la prenant chez eux, est encore bien loin de les égaler : s'il s'en est rapproché dans son *Orphée*, il en est resté loin dans son *Iphigénie*, encore plus loin dans son *Alceste*, encore plus loin dans son *Armide* et son *Iphigénie en Tauride*. Et si vous persistez dans votre système, qui devient tous les jours plus exclusif, qu'arrivera-t-il? vous n'aurez obtenu que la moitié du mélodrame; vous aurez un opéra dramatique où il ne manquera que du chant, comme les Italiens ont un opéra musical

[1] Il a porté cette même prétention dans la politique et la philosophie, comme on pourra le voir ailleurs; et c'est ce qui a produit des erreurs un peu plus sérieuses que celles dont il s'agit, mais provenant toujours de la même source, une exaltation d'amour-propre qui va jusqu'à la folie.

où il ne manque qu'une action. Et qui donc empêcherait de réunir l'un et l'autre? C'est là véritablement la perfection, et de qui l'attendre si ce n'est des grands musiciens que l'Italie possède et que l'Europe admire? Ce n'est pas le chant qui est contraire au drame, c'est l'abus du chant; et si les artistes qui excellent dans le chant n'ont été quelquefois jusqu'à l'abus que par condescendance pour des auditeurs italiens, assurément ils n'ont besoin que d'être avertis pour conformer leur talent au goût des spectateurs français, et ils feront des disciples pour le grand opéra, comme ils en ont fait pour l'opéra-comique. »

Quoique cela ne fût que raisonnable, et que la raison fasse moins de bruit dans les cercles que l'esprit de parti, ce fut pourtant pour réaliser ce vœu des amateurs désintéressés qu'on engagea successivement les deux plus célèbres compositeurs d'Italie, Piccini et Sacchini, à venir à Paris, et à travailler sur des paroles françaises coupées à l'italienne. Le second n'arriva que quelques années plus tard, et ne vit que la fin de l'orage; mais Piccini l'essuya dans toute sa violence, qui n'est que risible aujourd'hui, mais qui fut alors scandaleuse. Le gouvernement n'avait songé qu'au progrès de l'art et à la variété des plaisirs; mais la seule idée de susciter un rival à Gluck souleva toute cette idolâtrie française qui ne veut qu'une divinité à la fois, et ce fanatisme qui en est la suite et veut des sacriléges à poursuivre. Alors recommencèrent les querelles de musique, si furieuses du temps des *Bouffons*, et qui ne le furent pas moins de nos jours. Il faut avouer que les autres nations, qui n'avaient pas, au même degré que nous, à beaucoup près, la manie des controverses sur le goût, l'esprit et les arts, ont dû voir dans ces animosités publiques, portées si loin, à propos de l'opéra, et bouillantes pendant des années, un genre de folie particulier aux Français, et ont dû en conclure, non sans raison, que les hommes extrêmes dans les deux partis, au fond n'aimaient pas extrêmement la musique, puisqu'ils n'en voulaient absolument que d'un seul artiste, et non pas d'un autre; tandis que les Italiens, qui l'aiment véritablement, la reçoivent de toute main, pourvu qu'elle soit bonne; se passionnent au spectacle pour un beau morceau, de quelque part qu'il vienne; et, loin de se battre pour un musicien, n'en ont jamais trop à leur gré, et crient *bravo maestro* pour quiconque leur fait plaisir. La qualité d'étranger ne les empêcha nullement d'accueillir Gluck et son *Orphée;* et, sans examiner si cette musique était allemande, italienne ou française, ils l'applaudirent parce qu'elle leur plaisait. L'auteur n'essuya pas le moindre dégoût de la part des bons musiciens du pays; au contraire, ils lui prodiguèrent les encouragements dans une carrière nouvelle qui s'ouvrait pour le talent, et dans laquelle ils ne redoutaient pas le sien. Mais voyez dans les *Mémoires* de M. Grétry tout ce qu'il eut à souffrir avant de faire recevoir son premier ouvrage, et combien de gens avaient envie de renvoyer *le Liégeois* dans son pays. Ce fut bien pis pour Piccini: il était ici décrié d'avance en raison de sa célébrité. Les panégyriques du musicien allemand n'étaient que des satires contre celui qui arrivait d'Italie. Il avait travaillé, et avec un succès universellement reconnu, sur les opéras-tragédies de Métastase; mais dès qu'on sut qu'il voulait donner à Paris un opéra de Quinault, l'auteur de l'*Alessandro* et de tant d'autres chefs-d'œuvre chantés partout ne fut plus qu'un *musicien bouffe*. Il était sûr au moins qu'il avait réussi dans un genre comme dans l'autre; mais on ne voulait plus se souvenir que de *la Buona Figliola*, parodiée en français; et les journaux répétèrent le mot de l'abbé Arnaud, qui n'était pas un bon mot, mais une injure, que *c'était à Gluck de faire l'Orlando, et à Piccini l'Orlandino.* Cependant quand celui-ci eut donné son *Orlandino,* Gluck ne fut pas tenté d'essayer son *Orlando.*

Le succès de *Roland* fut complet: on ne résista pas au charme continu de cette mélodie aussi facile que savante, aussi douce qu'expressive. Mais, ne pouvant attaquer la musique, le parti adverse se rejetait sur le drame. *Roland* passait depuis un siècle pour un de nos chefs-d'œuvre lyriques[1]; mais, depuis l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck, il semblait que l'opéra ne dût plus être autre chose que la tragédie. Grande erreur, que les ennemis de Piccini aimaient à propager, mais commune d'ailleurs, à une époque où l'on avait commencé à confondre tous les genres, ce qui est le sûr moyen de les gâter tous. L'abus des mots venait à l'appui, et, en convenant que Piccini chantait bien, on disait que Gluck avait plus d'*effet*. C'était dire seulement que le drame tragique d'*Iphigénie en Aulide* produisait plus d'émotion que la pastorale héroïque de *Roland;* et l'on sait qu'un opéra est susceptible de cette différence, en proportion de celle des sujets. Il n'était donc nullement juste de mesurer les facultés des deux musiciens sur une disparité d'*effet* qui tenait à celle des paroles. C'est sur ce rapport essentiel qu'il convenait de juger l'*effet* que chacun d'eux savait tirer de l'ouvrage qu'il avait entre les mains, et celui de *Roland* était ce qu'il devait être. L'amour d'Angélique et de Médor, exprimé dans un chant plein de grâce et de sen-

[1] Voltaire a cependant été trop loin (comme il lui arrive quelquefois), quand il a mis *Roland* à côté de nos plus belles tragédies. La distance est encore très-grande, et personne ne devait la sentir mieux que lui. Mais la contradiction l'emportait, et il exaltait trop ce que Boileau avait trop rabaissé.

timent, produisait ces impressions tendres qui sont bien celles de la sensibilité, quand on ne la confond pas avec les passions violentes. Celles-ci ne pouvaient se montrer que dans la jalousie légitime et furieuse de Roland trahi : la force d'expression (et l'on ne parlait jamais d'autre chose) ne devait se montrer que dans les héros trompés, et non pas dans le berger sûr d'être aimé de sa maîtresse, même à l'instant de s'en séparer. Angélique lui dit :

> Soyez heureux loin d'elle,
> Mais ne l'oubliez pas.

Et Roland lit et entend de tous côtés :

> Angélique a donné son cœur;
> Médor en est vainqueur.

Entre ces deux espèces de douleur, la distance est aussi grande qu'entre les situations. Aussi l'une doit attendrir, et l'autre effrayer; et c'est l'effet qu'avait très-bien distingué l'artiste dans les rôles de Médor et de Roland. C'est dans ce dernier qu'il fit voir que la musique pouvait avoir une expression forte sans cesser d'être mélodieuse, et qu'elle peut ébranler notre âme sans choquer notre oreille par ces cris odieux, si fréquents dans *Armide*, et surtout dans *Alceste* et *Iphigénie en Tauride*, et que tous les amateurs reprochaient à la musique de Gluck. C'était précisément ce chant criard qui avait indisposé Rousseau et tous les étrangers contre la musique française. Quand il entendit *Iphigénie en Aulide* et *Orphée*, il dut croire que l'auteur nous corrigerait de l'*urlo francese*[1], et c'est ce qui entraîna son suffrage. Mais dans ses compositions subséquentes, que Rousseau ne vit pas, Gluck porta jusqu'à l'excès ce fracas de voix, chargé encore de celui de son orchestre. Il parut avoir spéculé sur les oreilles françaises, qu'apparemment il reconnut un peu dures en musique, comme on les en a toujours accusées. Il est certain qu'on a vu mille fois les étrangers étonnés de ce goût de notre public pour ces cris aussi désagréables dans le chant que dans la déclamation. Ce sont bien plutôt ceux de la douleur physique que des affections de l'âme; et quand même ce seraient quelquefois ceux des grandes afflictions, ceux du désespoir, il n'en faudrait pas moins les réduire à la mesure de l'art, qui n'admet rien d'extrême, parce que les extrêmes déplaisent, et que l'art doit toujours plaire. Je ne suis pas surpris que Traetta, témoin des acclamations de notre parterre de l'Opéra, qui, toutes bruyantes qu'elles étaient, ne pouvaient pas couvrir la voix de l'actrice, se soit écrié : *Gli Francesi hanno le orecchie di corno :* les Français ont des oreilles de corne. Je ne prends pas à la lettre ce qui n'était que l'excès de l'humeur contre l'excès du mauvais goût; mais je crois en effet, et, ce me semble, avec le plus grand nombre, que les Français n'ont pas l'oreille aussi heureusement organisée pour la musique que la plupart des peuples leur voisins. Je laisse d'ailleurs assez volontiers à chaque nation ce qui semble lui appartenir par excellence : la mélodie aux Italiens, l'harmonie et les instruments aux Allemands, et l'art dramatique aux Français. *Non omnia possumus omnes.*

Ce n'est pas ainsi que raisonne l'esprit de parti, qui veut tout avoir à lui seul, ou donner tout à un seul. La faction *gluckiste* (et c'en était bien une) avait pressenti intérieurement que Gluck ne soutiendrait pas la concurrence avec Piccini pour le mérite du chant. On ne pouvait se dissimuler que le grand succès de ses deux premiers ouvrages, *Iphigénie* et *Orphée*, était dû principalement à cette coupe nouvelle et vraiment lyrique, à cette distribution des arts dramatiques, mêlés au dialogue et adaptés à la situation, qui donnaient à la musique un pouvoir qu'elle n'a pas eu auparavant sur le théâtre de l'Opéra. Mais ce plan, une fois connu parmi nous, était à la portée de tout le monde; d'autres que Gluck pouvaient s'en servir comme lui, et même encore mieux, avec un talent supérieur au sien en mélodie; et Piccini arrivait. L'on prit alors en musique le même parti qu'on avait pris quarante ans auparavant en littérature; et cette conformité de marche dans les hérésies de goût est une de ces choses que je me suis engagé à observer toujours, parce qu'elle caractérise un siècle qui semble avoir pris à tâche d'épuiser les travers de l'esprit humain. Vous avez vu que les *inventeurs* du drame en prose étaient tout simplement des gens qui ne savaient pas faire des vers, et il ne leur en fallut pas davantage pour établir que parler en vers au théâtre était une chose *contre*

[1] « Plus la langue sera sourde, plus la musique sera criarde, » disait Rousseau en 1753. J'avoue que ce rapport est vrai en lui-même, et notre langue est moins mélodieuse que celle des Italiens; mais je ne crois nullement qu'elle soit sourde au point de se refuser à la musique non plus qu'à la poésie; et le contraire a été démontré quand nous avons eu de bons musiciens après avoir eu de bons poëtes. Quant à la *musique criarde*, je conviens encore qu'elle accuse dans les Français une certaine dureté d'oreille et un certain amour du bruit qu'on aperçoit généralement dans leur manière d'entendre et de juger la musique. Les musiciens et les chanteurs n'auraient pas tant prodigué les cris, s'ils n'avaient pas vu que les cris avaient de l'effet sur le public français : ils ont cru qu'il fallait frapper fort sur des oreilles dures; et il est vrai qu'on eût dit souvent, au bruit du chant et des applaudissements mêlés ensemble, qu'il y avait une lutte établie, entre les chanteurs et les auditeurs, à qui *crierait le plus bravement. C'est bravement crié*, comme dit la Fontaine dans la fable de l'âne qui brait, et notre opéra peut avoir souvent mérité cet éloge. Mais les vrais talents ont toujours fait exception, et Jéliotte et mademoiselle Fel chantaient fort bien avant même que nos compositeurs eussent appris à chanter. L'une avait eu un maître italien, et l'autre n'avait été instruit que par la nature

nature. C'est ainsi que vers le même temps on prétendait anéantir toutes les règles de l'art, comme n'étant que *les entraves du génie;* pitoyables ressources de l'amour-propre, qui érigeait l'impuissance en système et la stérilité en modèle. On fit à peu près de même pour la musique de théâtre, que l'on voulait concentrer tout entière dans le talent de Gluck. Il fut décidé, non pas précisément qu'il ne fallait pas d'airs dans un opéra, car il en avait fait lui-même, et quelquefois de beaux; mais, de peur qu'on n'en fît de plus beaux, une nouvelle poétique répandue partout nous apprit qu'on pouvait s'en passer; que c'était même le mieux, toujours à cause de *la nature*, qui ne veut pas qu'on chante si bien dans la passion; que c'était à Gluck à opérer cette dernière révolution; et qu'avec son harmonie, son expression et sa marche rapide, on aurait non-seulement le meilleur opéra possible, mais la véritable tragédie chantée, la tragédie grecque, *la douleur antique que lui seul avait retrouvée*[1]. On allait plus loin (car en législation nouvelle il n'y a pas de raison de s'arrêter); on annonçait, apparemment pour nous charmer davantage, que ce nouveau genre de spectacle ferait tomber la tragédie déclamée. Rien de mieux arrangé, comme on voit, au moins dans les vues du parti : on écartait ainsi l'importune comparaison de la musique italienne, reléguée désormais à l'opéra-comique; Gluck demeurait seul dans sa gloire et dans l'entière possession de l'opéra; et, le théâtre français rejeté comme par grâce au second rang, il ne nous restait plus qu'un spectacle et un homme, l'opéra et Gluck, et après lui, comme de raison, les ministres de son culte. Voilà les prétentions, les prédictions, les rêveries qui furent débitées, imprimées partout : voilà jusqu'où peuvent aller les puérilités de cette espèce d'ambition qui régnait dans la sphère étourdissante des sociétés de Paris, où chacun voulait avoir la première place; et je laisse de côté les intrigues des coulisses et de l'antichambre, le scandale des inimitiés sans motif et des libelles sans pudeur. Ceux qui connaissent Paris, et qui se rappellent ce qu'il était alors, peuvent attester si j'exagère en rien. L'un disait tout haut : *Pour moi, je ne salue pas un homme qui n'aime pas Gluck*. Un autre, citant fort à propos une phrase de Cicéron, *ne concevait pas comment on avait figure humaine* quand on ne regardait pas la musique de Gluck comme la plus belle possible. Un académicien, justement considéré pour ses talents en plus d'un genre (Marmontel), était chaque jour en butte aux pamphlets satiriques et aux épigrammes les plus grossières et les plus virulentes[1] de la part de ses propres confrères, sans avoir eu d'autre tort que d'annoncer son avis avec la plus décente modération, et de travailler pour Piccini. Et le sage Turgot, qui avait les oreilles fatiguées de ces querelles, dont personne ne se souciait moins que lui, disait fort bien : *Je conçois qu'on aime la musique de Gluck; mais il me paraît difficile d'aimer les gluckistes*.

Ce fut en conséquence de ce système d'exclusion qu'ils l'engagèrent à donner son *Armide* telle que Quinault l'avait faite, et à déroger pour cette fois à la méthode que lui-même avait suivie dans ses trois premiers ouvrages, et qu'il pouvait se glorifier d'avoir accréditée parmi nous. Mais cet essai n'eut pas tout le succès qu'on s'en était promis. Gluck n'eut pas de peine à faire mieux que Lulli, quand l'art avait un siècle de plus; il fit reconnaître son talent dans le chœur de la Haine; et le duo du cinquième acte, *Aimons-nous, tout nous y convie*, fut remarqué, par la douceur du chant amoureux qui rendait fidèlement l'esprit de la scène. Mais d'ailleurs, quoique *Armide* fût par elle-même le plus beau de nos drames lyriques, ce mérite, et tous les agréments du spectacle, suffisants pour soutenir même la plus médiocre musique, ne purent empêcher qu'on ne retrouvât un peu de l'ennui de notre ancien opéra dans la pauvreté d'un récitatif éternel sur des paroles qu'une bonne déclamation aurait cent fois mieux fait valoir; et cette comparaison désavantageuse, sensible surtout pour ceux qui aiment les beaux vers, se présentait naturellement dans ce monologue que tout le monde sait par cœur : *Enfin il est en ma puissance, etc*. Une actrice qui le déclamerait bien y produirait le plus grand effet : il n'en avait aucun dans la musique de Gluck; et la scène de désespoir, *Le perfide Renaud me fuit*, n'en avait guère d'autre que celui des cris. C'est là qu'on dut s'apercevoir combien il importait de ne pas priver la musique théâtrale de ses plus grands moyens, qui sont incontestablement dans les airs; et il fallait bien que Gluck lui-même en fût convaincu par l'expérience, car il ne réitéra pas une pareille tentative, et revint bien vite à la coupe musicale dans *Iphigénie en Tauride*. Ce sujet très-tragique, traité concurremment par les deux rivaux, Gluck et Piccini,

[1] C'est à propos d'*Alceste* que l'abbé Arnaud avait fait cette phrase : sur quoi l'on dit que *la douleur antique n'était pas le plaisir moderne;* ce qui, à mon avis, était vrai d'*Alceste*, mais non d'*Orphée*.

[1] Il est à remarquer qu'à cette époque, comme à celle des bouffons, tout ce qu'il y avait de célèbre en littérature tenait pour le chant italien; d'Alembert, Buffon, Saint-Lambert, la plus grande partie des académiciens. Mais Gluck avait pour lui le plus grand nombre à la cour et à la ville, et, dans les lettres, ceux qu'on appelle amateurs. Il était venu le premier : si Piccini l'eût devancé, il aurait eu la même espèce de vogue; mais il trouva une mode tout récemment régnante, et c'était un terrible obstacle en France.

leur réussit également, et ce fut pour les vrais amateurs un bon exemple que celui de cette concurrence faite pour nous accoutumer, comme les Italiens, à voir les mêmes pièces mises en musique par différents compositeurs : c'est autant de gagné pour l'art et pour les plaisirs du public; mais c'est aussi un nouveau champ pour les passions et les cabales; et les opéras de Gluck et de Piccini, d'un côté les deux *Iphigénie*, *Orphée*, *Armide*, *Alceste*, de l'autre *Roland*, *Atys*, *Iphigénie en Tauride* et *Didon*, attirant et occupant Paris tour à tour, il fallait voir, aux reprises de ces divers ouvrages, quel intérêt on mettait de part et d'autre au calcul des représentations et des recettes. On eût dit que les deux partis jouaient à la hausse et à la baisse, à l'Opéra comme à la Bourse. Il paraît que dans ce calcul, qui couvrait les feuilles des journaux, et dont le bulletin était lu aux soupers, les *gluckistes* avaient quelque avantage, car jamais ils n'étaient plus fiers que quand ils pouvaient renvoyer au caissier de l'Opéra; argument, il faut bien le dire, qui n'est point du tout victorieux, et qui même accuse le défaut de meilleures raisons. Qui ne sait combien de circonstances étrangères au mérite des ouvrages de théâtre, et particulièrement sur celui de l'Opéra, peuvent faire jouer telle ou telle pièce plus ou moins de temps, et la faire suivre plus ou moins? Jamais la raison et l'équité ne se régleront sur un genre de preuves avec lequel l'auteur de *Timocrate* aurait eu raison contre *Phèdre* et *Britannicus*. Sans doute le succès dans la nouveauté est un titre, et les deux musiciens l'ont obtenu; mais il doit être confirmé par le temps : c'est le temps qui décide des productions des arts, et toujours d'après la voix des connaisseurs, qui finit par entraîner tout; au lieu que les passions du moment ne peuvent qu'échauffer ou refroidir, un peu plus, ou un peu moins, une vogue passagère qui n'est point du tout décisive. Sans cette juridiction du temps, surtout dans un art comme la musique, où nous n'avons été éclairés que fort tard, prenez garde que chacun aurait raison en sens inverse, d'après la caisse de l'Opéra, Lulli contre Rameau, Rameau contre Gluck, puisque Lulli et Rameau pourraient se vanter d'avoir fait gagner bien plus d'argent qu'aucun de leurs successeurs. Cette conclusion serait pourtant très-fausse au tribunal de tous les musiciens de l'Europe, et même à celui des *gluckistes* : ils avaient donc tort de se retrancher si fièrement derrière le caissier de l'Opéra. Il eût mieux valu soumettre la question à la connaissance et à l'intérêt de l'art, comme faisaient les défenseurs de la musique de Piccini, que de mettre l'amour-propre à la place de la bonne foi, la colère à la place de la discussion, et les chiffres à la place des raisonnements. Le mérite et le succès étaient prouvés des deux côtés, et, autant que je puis me le rappeler, les opéras de l'un comme ceux de l'autre furent généralement suivis et applaudis. De quel côté était le mieux? C'est ce que l'on peut encore chercher sans exclure le bon, car ce n'est pas ici que *le mieux est l'ennemi du bien*. Au reste, j'avoue que je n'ai pas fait le relevé des recettes : je me souviens seulement que, sur un de ces bordereaux de critique apportés à table, Piccini se trouva, une fois, moins grand homme que Gluck, de sept cent cinquante cinq livres dix sous.

Le dernier ouvrage de Piccini, *Didon*, m'a paru réunir à peu près tout ce qu'on peut désirer dans un opéra : ce fut le plus grand succès de cet illustre artiste, et c'est peut-être son chef-d'œuvre, au moins celui de ses opéras français. *Didon* pourrait être mieux écrite, je l'avoue, mais elle est très-bien conduite, bien composée dans l'esprit du genre, et pleine de l'intérêt qu'il comporte, celui d'une pitié attendrissante, qui, selon moi, vaut beaucoup mieux que cette horreur qu'on a beaucoup trop prodiguée depuis Gluck, et que la tragédie elle-même n'admet qu'avec tous les ménagements de l'art. Je ne connais rien de mieux conçu, rien de plus beau que la scène des apprêts de la mort de Didon, que ce désespoir tranquille et concentré qui garde son secret, même avec une sœur, et n'attend que le repos de la mort, tandis que des prêtres offrent un sacrifice aux mânes de Sichée, pour rendre à sa veuve la paix du cœur qu'elle a perdue. Tout cela est dans Virgile, je le sais; mais tout cela est de l'effet le plus théâtral tout ensemble et le plus musical. Qu'on se rappelle le chant de ce chœur religieux,

> Dieu de l'oubli, dieu du repos,
> Rends à Didon des jours paisibles;

et le silence effrayant qu'elle garde au milieu de cet appareil et de ce chant, à l'aspect du bûcher où l'on apporte les dépouilles d'Énée, et où elle est prête à monter. C'est là, ce me semble, que l'action et la musique se fortifient l'une par l'autre le plus heureusement qu'il est possible, et produisent l'émotion la plus pénétrante, sans que ni l'une ni l'autre passe le but; c'est la vraie perfection du mélodrame. Aussi fut-elle vivement sentie, et pendant trente représentations de suite; ce qui consterna du moins une faction que l'on ne pouvait adoucir. Il est triste, et même honteux, qu'un artiste étranger, qui nous apportait de nouveaux plaisirs, ait été si longtemps abreuvé de dégoûts par une cabale aussi savante qu'infatigable à nuire, et réduit enfin à quitter cette France, cette patrie des arts, qui

l'avait appelé, et dont il a pu raconter les ingratitudes. Ses ennemis, qui ne pouvaient être que ceux du génie, triomphèrent de sa retraite, et l'on ne pouvait mieux prouver que ce n'était pas la musique qu'ils aimaient, mais leur opinion.

Il reste à examiner cette opinion en elle-même; et comme elle m'est aujourd'hui plus indifférente que jamais, je ne prendrais pas ce soin, si elle n'intéressait l'art dramatique, et par conséquent ne rentrait dans les objets que je dois discuter. Assurément il ne m'importe guère que l'on préfère Gluck à Piccini, ou Piccini à Gluck; et tenant fort peu à la chose, je tiens encore moins à mon avis. Mais on a déjà vu que le système des *gluckistes* tend directement à confondre l'opéra et la tragédie; et comme cette erreur est une conséquence immédiate de leur doctrine, et ne va pas à moins qu'à dénaturer les genres, il est de mon devoir de la combattre, comme je m'y suis engagé [1] : et ce qui autorise les détails où je suis entré ici sur la musique, c'est que, notre théâtre lyrique l'ayant réunie au drame, de faux principes sur cette alliance compromettent également les deux arts, et ne peuvent atteindre l'un sans influer sur l'autre. On a pu en voir la preuve dans la plupart des opéras qu'on nous a donnés depuis Gluck. L'empire de la mode paraît avoir subjugué des compositeurs d'un talent reconnu, et l'on ne voit pas que l'art et le spectacle y aient gagné. Sur ce point de fait, dont je ne me fais point juge, parce que je n'en ai pas été le témoin, je finirai par citer une autorité actuelle que personne ne récusera, et l'on verra qu'un des premiers hommes de l'art a confirmé tout ce que j'ai avancé dans cet article, et ce que j'avais déjà dit dans d'autres temps.

Voici donc en substance ce que disent nos adversaires :

« Le chant italien est contraire à *la nature* du dialogue, à la marche des scènes et à l'ensemble de l'action. Il n'est pas naturel de chanter de si beaux airs pour exprimer des sentiments douloureux et des passions tragiques. La beauté même des airs nuit à leur effet, et leur longueur tient trop de place dans la scène. En un mot, il ne faut pas chanter *dans la tragédie* ; ou du moins il ne faut pas chanter plus ni mieux que n'a fait Gluck : c'est là le vrai modèle, et malheur à qui s'en écartera. »

Tout cela me paraît erroné, illusoire, et appuyé sur des idées dont il est facile de faire voir la fausseté.

1° Tous les arts d'imitation dont se compose le système théâtral sont fondés sur des conventions accordées à ce besoin de plaisir qui nous conduit au spectacle, et confirmées par l'habitude de l'y trouver. Il n'est pas plus *naturel* de dialoguer en vers que de dialoguer en chant, et cependant nous sommes convenus d'applaudir à l'un comme à l'autre, si le poëte ou le musicien a saisi le rapport que peut avoir la poésie ou la musique avec les choses qu'elle a à exprimer. C'est là précisément le secret de leur art et la source de notre plaisir. Dès qu'on fait des vers, il faut les faire bons : dès qu'on chante, il faut chanter bien. Voilà le principe; il ne comporte point d'exception, car il n'est pas plus *naturel* de chanter mal que de bien chanter, ni de faire mal des vers que d'en faire bien. Lorsque Andromaque et Zaïre parlent en vers excellents, personne, excepté Diderot et quelques autres fous qui ont prétendu donner des lois dans des arts où ils n'avaient pu se faire de titres, personne ne s'avise d'observer que la douleur et la passion ne font pas de beaux vers. Au contraire, il est de fait que c'est le charme même de cette poésie parfaite qui porte dans notre cœur l'impression de tout ce qu'elle a su rendre; et cette impression serait bien moins vive et moins douce, si les vers étaient moins bien faits. L'âme est d'autant plus affectée, que l'oreille est plus satisfaite; et quand celle-ci est blessée, l'âme aussi se refroidit : ce sont là des vérités d'expérience. Il en est de même de l'imitation opérée par la musique : quand on entend des airs tels que, *Je renonce à ce que j'aime; Hélas! pour nous il s'expose,* et cent autres de la même beauté, est-ce de bonne foi qu'on peut se plaindre que cette musique est trop mélodieuse pour être expressive? Le spectacle me montre le contraire : je vois, par l'émotion générale, que l'expression est dans cette même mélodie, que les accents n'en sont pas moins vrais pour être agréables, et que leur retour bien ménagé en redouble encore l'effet. On est satisfait de toute manière, parce qu'on est venu à l'Opéra pour entendre l'amour parler en belle musique, comme on va au Théâtre-Français pour l'entendre parler en beaux vers. La parité est exacte, et je dis à ceux qui veulent *la nature* sans vers ni musique : Vous pouvez vous contenter à peu de frais : cette nature-là est partout, excepté au théâtre : pourquoi y venez-vous?

Sans doute, si le poëte tragique s'avise de me faire une ode au lieu d'une scène (comme on faisait autrefois), s'il versifie comme Pindare au lieu de versifier comme Sophocle, s'il embouche la trompette épique en son nom, au lieu de se cacher sous celui du personnage, il sort du genre, il fait un mensonge; et le mensonge, fût-il beau, je le siffle avec Horace, en lui disant : *Non erat hic locus*. De même, si le musicien s'occupe à faire valoir le gosier de l'actrice au

[1] A l'article *Opéra*, dans le siècle précédent.

lieu de son rôle, s'il met dans une scène un air de rossignol qui sera fort bon dans un ballet, il a le même tort, et nul n'a pensé à justifier, n'a proposé d'imiter ces abus de l'opéra d'Italie. Mais comment a-t-on pu croire ou feindre de croire sérieusement que c'était là le fond de la musique italienne et du talent de ses compositeurs? Quand on a tout ensemble de la richesse et du luxe, ce qu'il y a de plus facile au monde, dès qu'on le veut, c'est d'écarter l'un et de garder l'autre : ce qui n'est pas si simple ni si aisé, c'est que le pauvre puisse égaler les moyens du riche, comme le riche peut s'abstenir du superflu. C'est aussi la différence qui se manifesta quand nous entendîmes à Paris les opéras français de Piccini. Il n'eut aucune peine à nous étaler toutes les beautés naturelles de son chant sans le déparer par aucune affectation; et Gluck, ne pouvant pas égaler cette manière, les *gluckistes* n'eurent d'autre ressource que de la décrier comme n'étant pas *dramatique*. Mais ce n'était pas le prouver, que de se rejeter toujours sur un abus qui pouvait être dans son pays, mais qui n'était pas dans son chant.

2° Il n'est point vrai que les airs dramatiques, les *duo*, les *trio* de situation, refroidissent le drame et ralentissent sa marche. C'est dire que la musique affaiblit l'intérêt là précisément où elle y contribue davantage par la puissance qui lui est propre, par la mélodie. Quel autre moyen emploira-t-elle donc pour faire passer en moi toutes les affections de l'âme, l'amour, la jalousie, l'affliction, la fureur, en un mot, tous les sentiments et toutes les passions? Est-ce le récitatif? Mais le plus beau peut à peine valoir la bonne déclamation; et pour l'ordinaire il ne peut véritablement être regardé que comme une sorte d'exposition qui nous instruit de ce que la musique se prépare à nous exprimer par le chant. J'attends qu'elle chante pour sentir tout ce qu'elle s'est chargée de rendre; et c'est alors seulement qu'elle arrive à mon cœur par la route de l'oreille, route qui est proprement la sienne. Cet air que vous voulez lui interdire, je l'attends pour être ému. Le chant est la langue du poëte. C'est par la mélodie de l'un, par le rhythme de l'autre, que je saurai ce que tous deux me veulent, et j'aime la musique qu'on chante et les vers que l'on retient.

On objecte :

« Mais n'y a-t-il de chant que dans les airs? N'y en a-t-il donc pas dans toutes les parties instrumentales? L'orchestre ne parle-t-il pas dans le sens du personnage, et n'exprime-t-il pas même des rapports et des circonstances que les paroles et l'air chanté ne sauraient renfermer dans le motif et dans la période musicale? C'est ainsi que tout va de soi-même, et que l'opéra devient la *tragédie*, en faisant ce qu'il ne faisait pas jusqu'ici, c'est-à-dire en allant aussi vite qu'elle. »

Cette apologie mille fois répétée n'en est pas meilleure, et toute cette théorie, en ce qu'elle a de vrai, retombe d'elle-même sur nos adversaires. Personne n'ignore que la perfection de l'harmonie consiste à rendre toutes les parties aussi chantantes qu'il est possible : c'est le mérite de l'harmoniste. S'il n'est que savant, il est froid; et tous les rapports de la situation doivent être sensibles dans les accompagnements, et s'y placer sans confusion. Mais savez-vous d'abord ce que cela prouve? Une vérité qui est la seule dont vous ne paraissiez pas frappés, et c'est précisément celle que nous soutenons contre vous. Le chant est donc bien essentiel à toute espèce de musique, puisqu'il doit se retrouver jusque dans les parties harmoniques faites pour accompagner la voix; et si l'on convient que les instruments mêmes doivent chanter, quoiqu'ils ne soient qu'accessoires, comment peut-on nier que le rôle principal, confié au plus beau de tous les instruments, à la voix humaine, doive être soutenu et fortifié par toutes les beautés dont la mélodie est susceptible? Je dis la mélodie d'expression, et non pas celle qu'on peut appeler de luxe, et que tout le monde renvoie, comme vous, là où elle doit être; et certes il y a loin d'un luxe mal entendu à une richesse nécessaire. Pourquoi, lorsqu'on vous dit que tels et tels airs sont vagues, secs, communs, insignifiants par eux-mêmes, nous renvoyez-vous à l'orchestre, faute de mieux, aux *bassons*, aux *quintes*, aux *fanfares*, aux *voix gémissantes des hautbois? Tout est là*, dit-on. Tant pis. Si vos instruments d'orchestre parlent bien, pourquoi faut-il que celui qui est sur le théâtre ne me dise rien? C'est celui-là qui est le principal, car c'est un personnage, et les autres ne sont que des machines sonores; c'est celui-là que j'écoute de manière à n'en pas perdre un mot, car c'est à lui que j'ai affaire : les autres peuvent souvent m'échapper, mais c'est dans celui-là que je cherche, avant tout, le sens et l'effet. Si vous faisiez une sonate, votre raisonnement serait fort bon : là, vous n'avez pour personnages que des instruments. Mais ici c'est un drame, c'est Armide, c'est Alceste que je vois et que j'entends; et quand leur chant m'ennuie ou m'assourdit, vous voulez que je demande aux instruments ce qu'elles ont dû me dire et qu'elles n'ont pas dit! Eh! mais en ce cas, qu'elles ne chantent pas du tout; il y a un moyen plus court : qu'elles jouent la pantomime, et l'orchestre jouera la pièce. Si vous ne savez faire chanter que des violons,

pourquoi faire crier des actrices? Qu'on s'en tienne aux gestes, et vous épargnerez leurs poumons et nos oreilles.

Enfin (et c'est là le capital), où avez vous donc pris que l'opéra soit, parmi nous, ou puisse jamais être la tragédie? Nullement : ces deux genres de drame ont sans doute des rapports très-prochains, mais aussi des différences essentielles, et ce serait bien au détriment de l'un et de l'autre qu'on affecterait de les confondre. Des gens instruits, tels que ceux à qui je parle, ne peuvent pas s'appuyer ici sur le théâtre grec avec sa mélopée et ses chœurs. On a pu voir partout, on sait partout que l'ensemble de notre système théâtral s'éloigne beaucoup du leur : les raisons en sont connues, et c'est en conséquence de ces raisons mêmes que l'art de la tragédie a été porté parmi nous beaucoup plus loin que chez les anciens. La tragédie déclamée a dû devenir une imitation bien plus fidèle et plus ressentie que la tragédie notée; et c'est après l'expérience de deux siècles, qui les a séparées par une si grande distance, que vous prétendez les rapprocher, au point de n'en faire qu'une seule et même chose! Quelle erreur! Quoi! un spectacle où l'on va chercher tous les plaisirs des sens pourrait avoir les mêmes effets que celui qui ne promet absolument d'autres plaisirs que ceux de l'âme et de l'esprit! un spectacle où tous les objets du désir, tous les tableaux de la volupté, sont étalés sans cesse aux yeux et à l'imagination, pourrait être le même que celui qui ne connaît d'autres moyens d'émotion que la terreur et la pitié! Vous vous flattez que la musique d'un opéra peut parvenir à reproduire l'illusion d'une tragédie! Mais qui ne voit, du premier coup d'œil, que cette illusion soutenue, qui est vraiment l'effet de la tragédie bien jouée, cette illusion qui est le plaisir qu'on y va prendre, ne peut jamais se trouver à l'opéra, où les accessoires, qui ne sont que l'assemblage de toutes les séductions des sens, font à tout moment oublier le drame, et même la musique? Si vous voulez avoir là du vrai tragique, commencez donc par supprimer vos danses voluptueuses : celles de la tragédie grecque étaient toutes religieuses. Assurément vous n'y consentirez pas; vous savez trop ce que deviendrait votre opéra sans la danse; mais quand vous y consentiriez, ce sacrifice qu'il faudrait faire aux mœurs ôterait au spectacle son indécence, et n'en changerait pas la nature. Jamais la tragédie chantée, n'y eût-il que de la musique, ne produira l'effet de la tragédie déclamée. Pourquoi? parce que la musique seule y tient par elle-même trop de place pour ne pas partager l'attention et l'intérêt : plus elle sera belle, plus elle formera nécessairement, dans la totalité du spectacle, un plaisir à part, et trop vif pour se perdre toujours dans l'intérêt du drame; au lieu que la déclamation rentre par elle-même dans cet intérêt purement dramatique, et d'autant plus qu'elle est plus parfaite. Et n'en concluez pas qu'il est donc vrai que la beauté du chant nuit au drame, et qu'en faveur de celui-ci l'on avait raison de vouloir réduire à peu près la musique à *cet art de noter la parole*, qu'on nous faisait admirer dans Gluck, comme si lui seul l'avait connu. Point du tout : la musique ne nuit ici qu'à un effet qu'elle ne doit pas chercher, celui d'égaler l'illusion continue du drame parlé; et Gluck lui-même ne l'avait pas atteint, et ne pouvait pas l'atteindre. A qui fera-t-on croire que l'opéra d'*Iphigénie* produisait les mêmes émotions que la tragédie de Racine, telle que je l'ai vue au Théâtre-Français? Est-ce à un spectacle où l'on attendait un Vestris, un Dauberval, un Guimard, une Rose, une Cécile, que l'on a pu voir toute une assemblée dans l'état où j'ai vu mille fois le public, quand il y en avait un digne d'assister à nos chefs-d'œuvre tragiques; cette attention souffrante, cette inquiétude palpitante, ces accents d'émotions, ces cris, ces larmes, ces sanglots? En vérité, vouloir retrouver tout cela dans un opéra, c'est placer l'école de Platon et de Socrate au souper de Laïs et d'Anacréon.

Je conclus. Ne cherchons point à mettre ensemble ce qui doit être séparé. Au Théâtre-Français la tragédie est dans son domaine : la musique est dans le sien à l'Opéra. L'âme, il est vrai, doit toujours être pour quelque chose, ainsi que l'esprit, dans toute représentation théâtrale d'une certaine durée; mais dans celles où la musique commande, tout doit être subordonné à ses moyens. Elle peut produire des émotions assez vives, mais toujours plus ou moins passagères; jamais une illusion continue : jointe à un beau spectacle, à un beau chant, elle sera touchante dans quelques situations; mais elle ne peut se passer du secours de la variété et de l'agrément, et on l'avait très-bien compris lorsqu'on a introduit les ballets, les chœurs, les fêtes de toute espèce sur le théâtre dont elle était la souveraine. Le genre de Quinault est le véritable : il avait senti que la musique n'est point faite pour affliger, effrayer, déchirer pendant trois heures. Si elle fait par moments des impressions qui approchent de la douleur, il est de son essence, de son devoir, de les adoucir ensuite par des sensations de plaisir. Une amante abandonnée peut s'affliger à son clavecin aussi longtemps qu'elle voudra ou qu'elle pourra; mais au théâtre, une longue tristesse en musique est insupportable, parce que vous ne sé-

parerez jamais de l'idée de la musique et de l'opéra l'idée et le besoin d'un plaisir où les sens sont pour beaucoup, puisque c'est particulièrement celui de l'oreille et des yeux, celui des sensations agréables, et même voluptueuses ; et jusqu'où ne les a-t-on pas portées depuis vingt ans? La tragédie, au contraire, est toute en illusions de l'âme, qui est là pour être trompée et remplie, comme les sens à l'opéra veulent être flattés et satisfaits. Qu'on réfléchisse sur cette différence capitale, et l'on avouera que les ouvrages de Quinault et de ses successeurs sont les vrais modèles du genre, en y ajoutant seulement, ce qui est aisé, la coupe italienne, seule propre aux grands moyens de la musique.

Ce genre, très-bien inventé pour un peuple amoureux de toutes les jouissances des arts, n'est point du tout épuisé : la fable seule y peut ouvrir une source intarissable. L'histoire doit très-rarement y entrer, et n'a pu même y paraître avec quelque succès que par le voisinage des siècles qu'on appelle héroïques. Les vrais héros de l'histoire figureront toujours fort mal dans un opéra. Je ne m'accoutumerai jamais à entendre chanter César, Caton, Alexandre, Thémistocle, Régulus, les Horace; et ici l'exemple des Italiens confirme seulement ce qui est prouvé et reconnu, qu'ils se soucient fort peu du drame, et uniquement de la musique. Ce n'est pas le héros qu'ils voient, c'est le *soprano* qu'ils écoutent. Puisque nous sommes meilleurs dramatiques, c'est à nous de maintenir les convenances et la dignité de chaque genre.

« Mais pourquoi les héros de l'histoire ne parleraient-ils pas en musique comme ils parlent en vers? L'un n'est pas plus naturel que l'autre, et vous venez même de le dire. »

Je réponds que, dans les données de l'art, qui ne sont jamais *la nature*, il y a encore des convenances relatives que le bon sens démêle, et que le talent doit observer. L'imagination a aussi ses habitudes, qui se forment par degrés, comme toutes les autres. Accoutumés, dans la tragédie, à une imitation plus rapprochée, nous y voyons des héros que la poésie de toute espèce a fait mille fois parler en vers, et à qui le théâtre de Melpomène conserve toute leur grandeur; quelquefois même au delà : à l'Opéra, théâtre du merveilleux et du chant, ces héros nous paraissent descendre en se mêlant à ceux de la Fable. Le respect de leur nom, nécessaire à l'illusion théâtrale, se soutient encore quand on entend le vieil Horace, Auguste, Pompée, Mithridate, Brutus, César, parler si bien, quoique en vers, qu'on oublie les vers pour admirer le grand homme. Il n'en est pas de même du chant : c'est un talent trop commun, trop social, trop métier même, pour se confondre, dans notre pensée, avec l'idée du personnage. Combien de fois s'est-on surpris à voir Trancrède dans un le Kain, et Roxane dans une Clairon! Mais jamais personne ne croira voir un héros dans un chanteur. C'est que la poésie est un art purement de l'esprit, et qui se dissimule davantage, quand on le veut ou qu'on le peut; mais l'art du chant est toujours en évidence, et par conséquent l'artiste avec lui : dès lors l'illusion, nécessaire dans le drame historique, n'existe plus. On peut s'en passer dans le drame mythologique, d'autant plus qu'en venant à l'opéra, on sait qu'on entre dans le pays de la fiction. Là, tout est pris pour ce qu'il est, pour merveilleux et fabuleux : personne n'y vient, comme à la tragédie, pour être abusé pendant quelques heures, au point de s'affecter de la pièce comme d'un fait, et de prendre des comédiens pour des héros.

Je ne prétends rabaisser aucun des arts, que j'aime et j'honore; mais comme toutes les vérités s'avoisinent, vous voyez déjà que la poésie, entre autres avantages, a sur la musique celui d'une imitation bien plus parfaite, puisqu'au théâtre le poëte et l'acteur son interprète peuvent, jusqu'à un certain point, ressembler au personnage, et être pris, en quelque sorte, pour lui; ce qui n'aura jamais lieu dans un rôle chanté. L'imitation musicale, comme l'avouent les gens de l'art les plus éclairés, a toujours du vague dans le moral, et il n'en saurait être autrement d'un art qui ne peint que par des sons. C'est pour cela même qu'elle est singulièrement propre aux idées religieuses, et que la musique d'église, qui a de l'effet même dans le plain-chant grégorien, paraît si belle dans une messe de Gossec, dans un *oratorio* d'Haydn. Ce même vague de la musique, qui se fait toujours sentir, surtout en comparaison avec la poésie, dans tout ce qui est à notre portée, se prête merveilleusement à l'imagination dans les objets célestes, qu'elle seule peut atteindre, puisque, étant hors de nos sens, ils sont au-dessus de l'ordre des choses que les sens peuvent seuls nous transmettre. Nous avons vu de l'héroïsme et des passions dans l'homme; mais nous ne connaissons Dieu, le ciel et le monde éternel, que par l'intelligence. La musique aura donc plus de latitude et d'effet dans ce genre que dans tout autre. Il y a toujours dans le chant quelque chose d'indéfini qui peut se rapporter fort heureusement, selon le talent de l'artiste, à ce qu'il y a d'inconnu pour nous dans les choses divines. Il est également réel et singulier que l'imitation musicale puisse se rapprocher, dans notre pensée, de la

majesté de Dieu [1], plus que de la grandeur d'un héros : c'est que nous pouvons juger l'une, et ne pouvons tout au plus que conjecturer l'autre. La poésie et la déclamation auront donc toujours la supériorité dans l'imitation théâtrale; et, pour en marquer un dernier trait, l'acteur tragique peut avoir sur la scène une dignité que le chanteur n'aura jamais : l'eût-il personnellement, le chant la lui ôterait. La déclamation, au contraire, peut la donner à celui qui ne l'a pas; qui l'a prouvé mieux que notre le Kain? Il suit que voilà encore un caractère essentiellement tragique que la musique ne saurait donner. Nous avons vu qu'elle ne peut jamais avoir le même degré de vérité que la déclamation, ni produire les mêmes effets. Essayez à présent d'avoir la tragédie dans un opéra, et soyez sûrs que vous n'aurez ni l'un ni l'autre, et que vous gâterez tous les deux.

Le *duo* d'Achille et d'Agamemnon, dans l'*Iphigénie* de Gluck, est peut-être la plus grande preuve de cette absence de dignité historique et tragique : sans l'habitude constante de s'en passer à l'opéra, fondée sur ce que naturellement on ne demande pas ce qu'on ne saurait obtenir, aurait-on supporté que, dans cette fameuse querelle de deux héros qu'Homère et Racine nous ont si bien fait connaître, ils paraissent tous deux ensemble, comme deux hommes du peuple qui s'injurient en *duo* avant de se battre? Il était assez simple qu'un poëte tragique en fît la réflexion, d'après toutes les bienséances reçues au théâtre : on répondit que *cette critique était une puérilité*, et la réponse n'était qu'une injure. Mais quand même on aurait dit que les convenances musicales permettaient à l'opéra ce que défendait la tragédie, ce n'eût pas été une raison ni une apologie suffisante; c'eût été seulement un aveu de ce que je viens d'exposer, que l'imitation musicale est dispensée de la noblesse qu'exige l'imitation poétique et théâtrale. Mais cette vérité générale ne justifiait pas le musicien, car s'il est toujours permis de faire chanter en *duo* qui l'on veut, au moins n'y est-on pas toujours obligé, et ce n'est pas la première fois qu'on aurait trouvé un *duo* ou tel autre morceau de musique entièrement déplacé. Il faudrait donc prouver qu'il ne l'est pas, et c'est ce dont on eut soin de ne pas dire un mot. Je n'en fus point du tout surpris; car ici, non-seulement le bon goût, mais le sens commun, crient si fort qu'un pareil *duo* entre Achille et Agamemnon est le dernier excès de la disconvenance et du ridicule, que, pour le nier, il fallait avoir pris décidément le parti de compter pour rien le bon goût et le bon sens, dès qu'il s'agissait de défendre Gluck; et avec cette résolution-là, il ne reste de ressources que les injures [1].

C'est ici le moment de parler de cet opéra d'*Iphigénie en Aulide* comme d'un ouvrage de théâtre et de poésie; et je me serais contenté de ce que j'en ai dit jusqu'ici comme époque d'un changement nécessaire dans la forme du mélodrame; je n'aurais certainement pas fait venir, après les titres que peut encore citer la scène lyrique de notre siècle, un canevas si facile à tailler sur un chef-d'œuvre de Racine, et qui n'a d'autre mérite que d'être favorable à la musique, mais d'ailleurs recouvert de la plus médiocre versification, et qui n'offre à la lecture que des lambeaux qu'on a défigurés en les arrachant des plus belles scènes dont puisse se glorifier la tragédie : mais qui aurait cru que d'une entreprise de cette sorte, dont le talent sera toujours incapable, par respect pour le génie et l'art, et qui ne pouvait être pardonnée qu'à un homme sans conséquence et sans prétention, on osât jamais faire un titre de gloire, au point de comparer à Racine le manœuvre qui avait si cruellement mutilé une tragédie pour la mettre à la taille de l'opéra? C'est pourtant ce qu'on a fait dans la dernière édition du *Dictionnaire historique*, et toujours en prenant au hasard dans les journaux la partie littéraire de cet ouvrage; ce qui a dû en faire la plus défectueuse de toutes. On y lit que *le dialogue entre Agamemnon et Achille est digne de Racine*, qu'*il y a de la noblesse et de la rapidité* : on y parle du *goût* et des *bons principes* de l'auteur [2]. Je ne sais pas quels étaient ses *principes*; mais, d'après tous ceux que j'ai étudiés et suivis dans

[1] A propos de ce morceau de l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck, *Au faîte des grandeurs*, qui est en effet d'un caractère religieux et imposant, l'abbé Arnaud disait (et c'était encore une de ses phrases faites) : *Avec ce morceau-là on fonderait une religion*. Jamais la musique n'a fondé aucune religion; mais ce qui est très-vrai, c'est que la musique et la poésie sont originairement filles de la religion. Ces filles-là ont étrangement dégénéré, et ont été souvent bien ingrates envers leur mère; mais il n'en est pas moins certain que les premiers vers et les premiers chants ont dû être adressés au Maître de la nature.

[1] Vers le même temps, et toujours en réponse à des critiques de Gluck, qui avaient parlé de la période musicale, et qui savaient fort bien la musique, on imprimait ces propres paroles, que je transcris textuellement, tant elles sont précieuses à conserver : « Qu'est-ce que la période en musique? « *Hélas!* c'est la fille de l'ignorance et du mauvais goût. » C'est précisément comme si l'on disait : Qu'est-ce que le nombre dans les vers, et la liaison des idées dans le style? *Hélas!* ce sont les enfants de l'ignorance et du mauvais goût. La parité est exacte; et, en lisant ces inconcevables inepties, tout homme sensé dira : *Hélas!* (et c'est ici qu'*hélas* est à sa place) de quoi n'est pas capable le despotisme de l'opinion, qui n'est autre chose que le délire de l'amour-propre?

Toutes les diatribes *gluckistes* sont pleines de traits de la même force, avec un assortiment de personnalités grossières. On ne trouvera du moins rien de semblable dans les écrits de leurs adversaires, qui de plus n'avaient pas le tort d'être agresseurs.

[2] Le bailli Durollet.

ce *Cours*, cette scène n'est *digne* que d'un écolier et d'un mauvais écolier ; et pour le juger, la comparaison avec le maître n'est nullement nécessaire. Ce serait encore une nouvelle injure de les comparer, même pour en faire voir toute la distance ; et les rapprocher, pour les mettre sur la même ligne, est un de ces excès que l'on n'a pu trouver que dans des feuilles vouées au parti *gluckiste*, et un de ces scandales littéraires dont vous avez toujours trouvé bon que l'on fît ici justice. Voyons la scène :

ACHILLE.

Arrêtez.

AGAMEMNON, *à part.*

C'est Achille ! Aurait-on pu l'instruire ?

Dès le premier vers, voilà d'abord deux sottises ; car une telle ignorance des bienséances théâtrales les plus communes doit être caractérisée par le terme propre. L'auteur, qui avait vu souvent dans les tragédies ce mot, *arrêtez*, a cru qu'on pouvait s'en servir partout indifféremment. Il n'a pas senti combien il était ici étrangement déplacé, que le bon sens ne pouvait ni supposer ni souffrir qu'Achille lui-même débutât avec Agamemnon, avec le roi des rois, par un trait d'arrogance aussi contraire à la dignité du rang suprême, qui ne doit jamais être compromise dans le drame, qu'aux ménagements dont ne peut se dispenser d'abord l'amant d'Iphigénie, qui ne doit éclater qu'après l'aveu d'Agamemnon. Il n'est pas moins hors de vraisemblance que le fier Atride, apostrophé d'une manière si insultante, ne réponde que par un *aparte*, pris de Racine, il est vrai, mais dans une autre scène, où il est à sa place[1], au lieu qu'il est ici à glacer et à faire rire. Sur un théâtre tragique, à ce premier mot, *arrêtez*, la huée aurait été générale et infaillible ; mais il est clair qu'à celui de l'Opéra on porte de tout autres idées, et cent exemples le prouveraient comme celui-là, s'il n'était superflu de les multiplier à l'appui d'une vérité sensible pour quiconque a un peu d'habitude de la scène :

ACHILLE.

Je sais vos barbares projets ;
Je sais qu'inhumain et parjure,
Vous voulez sous mon nom consommer des forfaits
Dont frémit la nature.
J'en saurai malgré vous prévenir les *effets*.
Mais vous qui m'avez fait la plus sensible injure,
Rendez grâce à l'amour si mon bras furieux
N'a pas déjà vengé..

Ainsi, dès le commencement de la scène nous sommes à la fin : ici la scène commence comme elle finit dans Homère et dans Racine ; car il est de toute évidence qu'Agamemnon, si hautement injurié et menacé, doit sur-le-champ mettre la main sur son épée. Encore une fois, loin d'ici toute comparaison ; mais il faut bien faire voir comment Homère et Racine ont suivi la nature et les convenances, et à quel point le faiseur d'opéra s'en est éloigné. Dans Homère, la première injure vient d'Agamemnon, qui menace Achille de lui enlever sa Briséis, quoique celui-ci ne lui ait parlé jusque-là qu'avec le respect dont il fait profession pour le rang du roi des rois. C'est ensuite Achille qui menace seulement de quitter l'armée, et qui, d'ailleurs, motive son indignation sur le peu d'égards que l'on a pour ses grands services. Enfin c'est Agamemnon qui lui réplique, comme dans la tragédie :

Fuyez ; je ne crains point votre impuissant courroux....

Et c'est alors qu'Achille porte la main au glaive, et le tire à moitié, et Minerve l'arrête en le saisissant par les cheveux ; comme, dans la tragédie, Achille s'arrête, et repousse le fer dans le fourreau, en songeant qu'il a devant lui le père d'Iphigénie ; en sorte que, dans l'épopée, c'est l'intervention d'une divinité qui enchaîne le bras du terrible Achille ; et dans la tragédie, c'est la plus impérieuse de toutes les passions, l'amour. Je ne demande pas que cette marche savante et sublime de conception et d'exécution se retrouve dans le moderne rimeur faisant des paroles pour Gluck ; mais au moins ne fallait-il pas contredire si maladroitement des modèles consacrés. Il y a cent fois, mille fois plus de terreur dans le seul début de la scène de Racine, dans ce courroux concentré qui gronde à chaque mot, tout en s'efforçant de se retenir, comme le bruit sourd des secousses intérieures d'un volcan fait trembler avant l'explosion ; il y a là mille fois plus d'effet tragique que dans toute la scène de l'opéra. Dira-t-on que le genre n'admet pas ces gradations si bien ménagées et si bien soutenues, et cette profonde science de la progression dramatique ? Soit. Mais d'abord c'est avouer ce que je soutiens, et démentir ce que vous prétendez, que l'opéra puisse s'approprier les effets de la tragédie. Ensuite cette théorie de la progression, sans pouvoir être égale dans les deux genres (il s'en faut de tout), doit pourtant exister proportionnellement dans le genre secondaire comme dans le genre supérieur : elle est de l'essence du drame. Il n'est permis nulle part d'intervertir l'ordre naturel, et de commencer par où l'on doit finir. Il est plaisant d'appeler cela *de la rapidité*, comme si c'était aller vite que de marcher à reculons : et n'est-ce pas ce que fait Atride lorsqu'à de si violentes invectives, à ces termes de *barbare*, de *parjure*, de

[1] C'est dans la scène du premier acte, où Achille parle de l'arrivée prochaine d'Iphigénie, qu'Agamemnon, qui se flatte de l'avoir prévenue, exprime toute son inquiétude par ces mots, qu'il dit à part :

Juste ciel ! saurait-il mon funeste artifice ?

forfaits, à ces menaces directes dont il est accueilli au premier abord, il ne répond qu'avec une morgue qui n'est plus que froide, parce que ce n'en est pas le moment, et qu'alors il faut davantage?

> . . . . . . Jeune présomptueux,
> Vous dont l'audace et m'indigne et me blesse...

Jeune présomptueux est du *Cid*, et cet hémistiche est si connu, ces premières paroles que répond Gormas au défi de Rodrigue sont tirées d'un dialogue si célèbre, depuis plus de cent cinquante ans, qu'il faudrait se défendre d'emprunter ce que tout le monde sait par cœur, surtout pour en faire un si mauvais usage. Gormas, qui méprise la jeunesse du Cid, ne saurait s'exprimer mieux; mais Agamemnon, traité comme le dernier des hommes, doit trouver là plus que de la *présomption* et de la *jeunesse*. *Qui m'indigne et me blesse*, pris dans une autre tragédie, n'est pas mieux placé, et n'est en lui-même qu'une négligence de diction dans Voltaire; car *blesser* est moins qu'*indigner*, et l'un ne devait pas être après l'autre; et surtout Agamemnon doit-être plus que *blessé*.

> Oubliez-vous qu'ici je commande à la Grèce,
> Que je ne dois qu'aux dieux compte de mes desseins,
> Et que vingt rois, soumis à mon pouvoir suprême,
> *Doivent, sans murmurer, que vous devez vous-même*
> Attendre avec respect mes ordres souverains?

Cet excès d'arrogance, que l'auteur a pris pour de la grandeur, est absurde. Un roi ne parlerait pas autrement à un sujet de ses sujets; et certes Achille et vingt autres rois ne sont point sujets d'Agamemnon, ne sont point *soumis à son pouvoir suprême, n'attendent* point *avec respect ses ordres souverains*: tout cela, il faut le dire, est d'une ineptie complète et d'une ignorance honteuse. Il y a loin de ce ton, qui est celui de la royauté absolue, à celui qui convient au commandement suprême volontairement déféré par des rois qui se donnent un chef militaire. Homère et Racine n'ont jamais confondu deux choses si différentes. Jamais Agamemnon, dans *l'Iliade*, ne s'exprime avec cette hauteur despotique et révoltante, non plus que Godefroi dans *la Jérusalem*. Quand le sage Nestor veut apaiser Achille, il ne s'avise pas de lui dire qu'il doit *obéir avec respect aux ordres souverains* d'Agamemnon; il se contente de lui représenter très-judicieusement qu'il doit éviter toute querelle avec le fils d'Atrée, parce que *jamais roi n'a été autant que lui élevé en gloire*. Si lui-même regardait Achille comme fait pour lui obéir, il ne lui dirait pas dans Racine comme dans Homère, *Fuyez;* il lui dirait, *Obéissez*. Voyez avec quelle adresse Racine a ménagé ces nuances nécessaires, et comme il sait tempérer les idées et les mots de *pouvoir* et d'*obéissance* dans la bouche d'Agamemnon, par un rapport toujours prochain avec le commandement militaire et l'intérêt de la Grèce:

> Assez d'autres viendront, *à mes ordres soumis*,
> Se couvrir des *lauriers* qui vous furent promis.

On sent qu'il ne s'agit que d'une *soumission convenue*, et payée par des *lauriers*.

> Un *bienfait* reproché tint toujours lieu d'offense.
> Je veux moins de *valeur* et plus d'*obéissance*.
> *Fuyez, etc.*

Les services d'Achille, qu'il vient de reprocher au *chef de tant de rois*, étaient donc un *bienfait* plutôt qu'un devoir de dépendance. Si Agamemnon se permet une fois le mot d'*obéissance*, c'est par comparaison avec la *valeur*, ce qui rentre dans l'ordre militaire qu'un chef peut réclamer; et ce mot d'*obéissance*, quoique nuancé, est si dur par lui-même, qu'il ne le laisse échapper qu'au dernier moment, quand il se décide à une rupture entière. Il ajoute sur-le-champ, *Fuyez;* et tous deux à l'instant même mettent la main sur leur épée. Je sens qu'en voilà beaucoup sur une scène; mais en faut-il moins pour dévoiler les secrets de l'art quand il s'agit de les opposer à l'impéritie, et quand il est devenu si commun de ne paraître pas même s'en douter? Croit-on qu'un artiste descendît volontiers à tant de détails, nouveaux à coup sûr pour la plupart des lecteurs, et même des auteurs, s'il n'y était forcé par l'intérêt de l'art? Eh bien! plus de gens au moins comprendront pourquoi une belle scène est une si belle chose, tout ce qu'il faut d'esprit pour la dessiner, et de talent pour l'exécuter; pourquoi il y a tant de distance, aux yeux du connaisseur, entre l'excellent et le médiocre, et comment il y en a encore beaucoup entre le médiocre et le mauvais. Nous en sommes ici à ces deux extrêmes, le tableau d'un maître et le barbouillage d'un mauvais copiste; et il est aussi trop choquant que l'on ait eu le front de comparer l'un à l'autre.

Comment supporter les vers substitués à ceux de Racine? Dans celui-ci, Achille s'écrie:

> Juste ciel! puis-je entendre et souffrir ce langage?

Voilà le cri de la fierté impatiente. A-t-on pu croire que ce fût la même chose de dire:

> Dieux! *faudra-t-il* souffrir ce superbe langage?

Faudra-t-il, ici, est presque niais; et que ce futur est ridicule quand la chose est présente!

AGAMEMNON.

> *Cessez un discours qui m'offense.*
> Quelque sort aujourd'hui qui lui soit destiné,
> C'est à vous d'attendre *en silence*
> Ce qu'un père et les dieux en auront ordonné.

Le premier vers est d'une mortelle froideur après ce qui a été dit, et c'est ce qui doit arriver quand on *met tout en feu* en arrivant : tout est de glace un moment après. Ici le dialogue tourne en raisonnement, après avoir commencé par un torrent d'injures : cette marche rétrograde est à faire pitié. *En silence* est une expression hors de toute mesure. Agamemnon parle à Achille comme il pourrait parler à sa fille, si elle l'interrogeait. L'auteur a pris cette charge puérile pour de la noblesse, ainsi que ses admirateurs. Mais avec quelle dignité calme et quelle noble réserve s'exprime l'Agamemnon de Racine dans ce premier couplet, dont les quatre vers qu'on vient de lire ne sont qu'une plate contrefaçon !

> Seigneur, je ne rends point compte de mes desseins.
> Ma fille ignore encor mes ordres souverains ;
> Et quand il sera temps qu'elle en soit informée,
> Vous apprendrez son sort ; j'en instruirai l'armée.

Il ne dit pas qu'il *ne doit compte de ses desseins qu'aux dieux*, car *les dieux* ne font rien là : il se contente de dire à celui qui ose l'interroger qu'il *n'a point de compte à lui rendre*, et cela suffit. Il ne parle de *ses ordres souverains* que par rapport à sa fille, et cela seul est convenable. Il ne prétend point qu'Achille *les entende en silence*, ce qui est une sottise ; et malgré tous ses ménagements, très-bien placés dans un moment où Achille se contraint encore, la hauteur du personnage et l'orgueil déjà blessé se font sentir parfaitement par ce seul vers, qui confond Achille avec tous les autres Grecs :

> Vous apprendrez son sort ; j'en instruirai l'armée.

Voilà un trait de l'art, mais il faut l'apercevoir.

Descendrons-nous jusqu'à la diction de cette scène prétendue lyrique ? On n'y voit que des fautes depuis le commencement jusqu'à la fin. Achille *saura prévenir les effets des forfaits*. *Prévenir les forfaits* suffisait pour la raison et pour la langue : *les effets des forfaits* sont d'un apprenti qui a besoin d'une rime aux dépens du sens. Racine avait dit :

> Vous croyez qu'approuvant vos desseins odieux,
> Je vous laisse égorger votre fille à mes yeux ;
> Que ma foi, mon amour, mon honneur y consente !

Pourquoi donc ne pas conserver ces vers ? Étaient-ils plus difficiles à mettre en récitatif que ces deux-ci :

> Vous pensez qu'insensible *à la gloire*, *à l'amour*,
> Je vous laisse immoler votre fille *en ce jour !*

La gloire, *l'amour*, ici ces généralités sont glaçantes. *Ma foi, mon amour, mon honneur*, voilà comme on parle dans la situation d'Achille, et même sans être Achille.

> Je vous laisse immoler votre fille *en ce jour !*

Oh ! *immoler en ce jour*, au lieu d'*immoler à mes yeux*, passe tout le reste. Jamais peut-être cette cheville, si banale dans nos opéras et même dans nos tragédies (mal écrites s'entend), n'a été plus malheureusement clouée à la fin d'un vers. *En ce jour !* Eh ! misérable, quand ce serait dans un autre jour, *la laisserais-tu immoler ?* Si du moins cet exemple pouvait apprendre à nos rimeurs à chevilles qu'elles ne sont pas seulement une platitude, mais bien souvent un contre-sens, une bêtise !

> De votre audace téméraire
> J'arrêterai *le cours*.

Le cours de l'audace !

> Avant que *votre fureur*
> Immole ce que j'aime,
> Il faut que votre *rage extrême*
> *S'apprête* à me percer le cœur.

La fin répond en tout au commencement. *Avant que votre fureur immole, il faut que votre rage s'apprête....* La belle phrase ! et l'heureuse distinction de *la fureur* et de *la rage !* et *la rage extrême !* On savait que *la rage* était l'extrême de *la fureur ;* et si *la rage* peut avoir une épithète, assurément ce n'est pas celle d'*extrême*. Je ne me rappelle pas même d'avoir vu autre part cette expression, digne des chansonniers du Pont-Neuf. Enfin la *rage* qui *s'apprête !* Il n'y manque rien. Que dire d'un pareil style, si ce n'est ce que disait Malherbe à un poëte de la même force ? *Avez-vous été condamné à faire ces vers-là, sous peine d'être pendu ? Je ne connais pas d'autre excuse*. Eh bien ! l'on nous en fait tous les jours des milliers dans ce goût-là, et qui sont loués tout comme ceux-là, et même davantage. Encore si nous n'avions fait de progrès que dans ce genre de mal ! si ce siècle *régénérateur* n'avait gagné qu'en ridicule ! *O utinam !*

Le reste de la pièce n'est pas mieux écrit.

> Si ma fille une fois met le pied dans l'Aulide,
> Elle est morte...

avait dit Racine, qui parlait comme la nature. Ce seul mot, *elle est morte*, dans la bouche d'un père, fait frissonner. Il était juste que Durollet crût enchérir sur Racine.

> Si ma fille arrive en Aulide,
> Si son *fatal destin* la conduit en ces lieux,
> Rien ne la peut sauver du transport homicide
> De Calchas, des Grecs *et des dieux*.

Le transport homicide des dieux !

Racine avait dit :

> Ne craignez ni les cris ni la foule impuissante
> D'un peuple qui se presse autour de cette tente.
> Paraissez, et bientôt, sans attendre mes coups
> Ces flots tumultueux s'ouvriront devant vous.

L'Achille de Durollet et de l'opéra dit à Iphigénie :

> . Princesse, suivez-moi,
> Ne craignez ni les cris ni *la rage inutile*
> D'un peuple à mon aspect *saisi d'un juste effroi.*

Inutile, au lieu d'*impuissante,* n'est-ce pas un heureux changement? Mais le *juste effroi*, comment l'accorder avec la *rage?* Ah! une *rage* plus qu'*inutile*, c'est celle d'estropier ainsi de beaux vers, et de remplacer tant de beautés par tant de platitudes.

> Ils m'étaient chers, je ne puis m'en défendre,
> Ces jours contre *lesquels* les dieux sont conjurés.

Lesquels! en style noble; *lesquels!* quelle *noblesse* lyrique!

> Lui, par qui votre cœur à Calchas présenté...
> (RACINE.)

C'est encore l'harmonie lyrique apparemment qui a fait changer ainsi ce vers :

> *Qui? lui! par qui son cœur* à Calchas présenté.

Qui? lui, par qui son cœur! En vérité, c'est une gageure, de prendre ainsi les vers de Racine, du plus mélodieux de nos poëtes, et de les marteler sur l'enclume pour en faire le supplice de l'oreille. J'en citerais cent autres exemples; encore un, et je m'arrête, pour ne pas excéder le lecteur.

> Un prêtre environné d'une foule cruelle
> Portera sur ma fille une main criminelle!
> (RACINE.)

> Un prêtre environné d'une foule *cruelle*
> Ose porter sur *elle* une main *criminelle!*
> (DUROLLET.)

Je ne sais de quel démon il faut être possédé pour substituer à cet hémistiche, *portera sur ma fille,* l'insupportable consonnance de trois hémistiches en *elle!* si c'est un des démons de l'opéra, à coup sûr ce n'est pas celui de la poésie.

La versification d'*Alceste* est peut-être encore plus mauvaise : c'est partout la même dureté dans les tournures et dans les expressions; et l'on y trouve jusqu'à des fautes de mesure, des *hiatus*, qui prouvent l'ignorance des premières règles.

> Ah! ma félicité *est* d'autant plus parfaite.

Mais ici du moins Racine n'est pas compromis, et cela me dispense d'en dire davantage sur cette ennuyeuse et monotone lamentation, où rien n'est motivé, ni conçu, ni ménagé; où l'on fait faire par Alceste elle-même l'aveu très-maladroit d'un sacrifice que personne ne doit cacher plus qu'elle; où Hercule arrive comme tombant des nues, sans qu'on ait eu seulemeut l'attention de préparer le spectateur à sa venue, en disant un mot de son amitié pour Admète; ce qui offrait de soi-même une variété et un mobile d'intérêt. Mais je ne finirai pas cet article sans déplorer, du moins pour l'honneur de la France, cette misérable ressource, imaginée de nos jours, de livrer impitoyablement nos chefs-d'œuvre tragiques au ciseau de nos tailleurs d'opéras. Cette mode, accréditée sans réclamation, est la honte de notre littérature; et rien n'accusera plus hautement dans l'avenir la sérilité réelle de talents, mal déguisée sous la vaine abondance de tant de rapsodies, que ce dernier expédient de l'impuissance, qui trouve tout simple de s'emparer de nos plus belles tragédies, pour les réduire à des croquis informes, aussi éloignés du lyrique de Quinault, que du tragique de Racine et de Corneille.

« Est-ce là, dira-t-on, le respect qu'avait cette nation pour les ouvrages dont elle paraissait si fière, pour des monuments du génie qui étaient uniques dans le monde, pour son *Andromaque* et sa *Phèdre*, pour son *Cid* et ses *Horaces?* Elle les laissait découper en ariettes, pour en faire un objet de trafic entre des rimailleurs qui les barbouillaient de leurs mauvais vers, et des musiciens qui les chargeaient de leurs notes. » Quelle turpitude! Eh! si tu veux être auteur, ne peux-tu pas du moins faire tout seul un mauvais opéra? Te faut-il absolument une bonne tragédie à dépécer? On reprochait à Marmontel, fort aigrement et fort mal à propos, de coudre quelques airs aux scènes de Quinault, et ces scènes n'étaient point mutilées, ni même déparées par les airs que Marmontel tournait fort bien ; et quand, au lieu de ces vers fameux, que nous savions dès le collége,

> Pour aller jusqu'au cœur que vous voulez percer,
> Voilà par quel chemin vos coups doivent passer,

on vient nous chanter ceux-ci, dont nos derniers rhétoriciens n'auraient pas été capables,

> Il faut que votre *rage extrême*
> *S'apprête* à me percer le cœur,

on n'entend que des applaudissements, répétés dans les journaux, et perpétués dans des *Dictionnaires.* Passons qu'on ait pu tolérer une fois cette mutilation de notre *Iphigénie,* en faveur d'une innovation utile d'abord à la musique et au spectacle, et qu'on ait fait grâce aux paroles en faveur de Gluck; passons encore qu'un accompagnement de trompettes et de tambours ait fait s'extasier un public novice à la fois et enthousiaste, jusqu'à ne pas s'apercevoir que l'air en lui-même ne vaut guère mieux que les paroles [1] : mais fallait-il que le peuple français, en

[1] J'ai vu beaucoup de gens de l'art trouver, comme moi, cet air aussi commun qu'insignifiant; et, quoique les accompagnements soient quelque chose, il ne faut pourtant pas que le chant, en se séparant de l'orchestre, ne soit plus rien. Si l'on veut s'assurer à quel point celui-là est dénué de ca-

se passionnant pour ses prétentions en musique, devint assez indifférent à sa gloire en poésie pour sacrifier le Racine de la France au Gluck de l'Allemagne, au point de comparer à des vers sublimes des paroles dignes de risée, et de faire de Durollet un émule de Racine? Non je ne souffrirai point cette espèce de sacrilége. Tout à l'heure je ne m'en soucierai plus, il est vrai, quand des sacriléges d'une autre espèce m'occuperont tout entier; mais jusqu'à la fin de ce *Cours* (et que n'y suis-je déjà!), je dois tenir ferme à mon poste, et je défendrai le terrain: et après tout j'ai le droit de dire à ceux qui se mêlent de ce qui ne les regarde pas, que ce terrain est le mien: *Terra quam calco, mea est.* J'ai même la consolation de savoir qu'il ne restera pas après moi sans défenseurs, et je sais à qui résigner ma place.

APPENDICE DU CHAPITRE PRÉCÉDENT, ou Observations sur un ouvrage de M. Grétry, intitulé *Mémoires ou Essais sur la Musique.*

Lorsque, dans le *Journal de Littérature*, où j'étais obligé de rendre compte des nouveautés, je me permis de mêler quelques critiques à beaucoup de louanges, en annonçant l'*Iphigénie* de Gluck, bien loin de vouloir donner à mon opinion plus d'autorité qu'elle n'en devait avoir, je commençai par déclarer que je ne savais point la musique; et cet aveu, que rien ne nécessitait, puisque je ne parlais pas de l'art en lui-même, était l'opposé d'un charlatanisme très-commun, celui d'affecter des connaissances qu'on n'a pas, ou de dissimuler l'ignorance de ce qu'on n'a pas étudié. Jamais rien ne fut plus éloigné de mon caractère; et sans prétendre que l'on me sût gré de ma bonne foi, je ne croyais pas du moins qu'elle ne dût m'attirer que des injures. Mais j'avais affaire à des hommes qui faisaient arme de tout, et près de qui tout droit était perdu, dès qu'on osait n'être pas de leur avis: c'étaient des *philosophes*. Dès lors ils n'eurent plus d'autre champ de bataille que ces mots, répétés de mille manières: *Vous ne savez pas la musique: pourquoi en parlez-vous?* J'aurais pu répondre, ce que tout le monde savait, que Dubos avait fait un ouvrage généralement estimé sur la poésie, la musique et la peinture,

« Quoiqu'il ne sût pas un mot de musique, qu'il n'eût jamais fait un vers, et qu'il n'eût pas chez lui un tableau. »

Ce sont les termes de Voltaire. J'aurais pu ajouter que c'était la première fois qu'on avait incidenté sur ce point, et que jamais on n'avait dit à aucun de ceux qui, depuis tant d'années, avaient, dans les journaux, parlé en bien ou en mal des nouveaux opéras: « Êtes-vous musicien? Si vous ne l'êtes pas, taisez-vous. » La plupart ne savaient pas plus de musique que moi, et n'avaient pas pris la peine de le dire. C'est qu'en effet ils n'avaient pas plus que moi parlé du technique de la musique, mais de ses effets au théâtre, et de son union avec le drame; toutes choses dont peut juger, suivant ses facultés, quiconque a de l'oreille et du sens.

« La musique n'a besoin, pour être bien sentie, que de cet heureux instinct que donne la nature. »

C'est l'auteur des *Mémoires* qui nous le dit, et il ne fait qu'attester une vérité reconnue. Mais l'on avait besoin contre moi d'un subterfuge, pour éluder les raisons, et j'avais assez raisonnablement parlé du mélodrame, pour qu'il ne restât guère d'autre ressource que ce refrain mensonger: *Vous parlez de musique sans la savoir.*

Il y a dans les arts deux parties: l'une élémentaire et mécanique, qui n'est connue que des artistes, et dont eux seuls ont le droit de parler; l'autre, qui est le résultat des opérations de l'art, a pour juge quiconque a des organes sensibles et quelque justesse dans l'esprit. Si l'on pouvait nier ce principe incontestable, il s'ensuivrait que les poëtes, les musiciens, les peintres, les sculpteurs, n'auraient de juges que leurs confrères. Je ne crois pas qu'ils voulussent admettre cette conséquence, ni qu'ils y gagnassent beaucoup. Je sais bien que les meilleurs juges en tout genre sont les bons faiseurs, pourvu qu'ils soient sans partialité; ce qui est la chose du monde la plus rare entre eux. Mais eux-mêmes seraient fort fâchés d'imposer silence aux amateurs exercés qui joignent le goût à l'habitude, et qui, s'ils peuvent se tromper comme tout le monde, du moins n'ont pas l'intérêt de tromper; ce qui est déjà beaucoup. Un homme qui ne sait pas les règles du dessin ne saura pas en quoi pèche une figure mal dessinée, ni d'où vient le défaut de lumière ou d'ombre; mais il pourra dire que cette tête, cette attitude, ce groupe, manquent d'expression ou de convenance; que cette couleur n'est pas celle de la nature, et même pourquoi. De même, en musique, celui qui n'a pas étudié la composition ne dira pas si elle est cor-

ractère et d'expression, il n'y a qu'à le chanter, sans rien changer à la note ni à la mesure, sur ces paroles d'un couplet bachique: et, s'il convient parfaitement à Grégoire à table, il est clair qu'il n'est pas d'Achille en fureur:

Tonneau qu'aujourd'hui j'ai percé
Un jour me suffit pour te boire.
Bacchus chantera ma victoire,
S'il te voit bientôt renversé;
Et si, dans l'ardeur qui me guide
Aujourd'hui, pressé de jouir,
Dans ma cave je fais un vide,
Dès demain je veux le remplir.
Je veux le remplir, etc.

recte et savante, ou si elle ne l'est pas; il ne raisonnera pas sur les combinaisons harmoniques ni sur les procédés d'une phrase musicale : ce sont là les moyens de l'art, et il n'y entend rien. Mais cet air a-t-il le caractère convenable? ce chant est-il agréable à l'oreille, ou ne l'est-il pas? le motif établi se retrouve-t-il dans tout ce morceau? cette musique est-elle sèche ou mélodieuse, pauvre ou riche d'expression, monotone ou variée? ce duo est-il bien placé? produit-il l'effet analogue à la situation? ces questions et cent autres semblables appartiennent au goût naturel; et se décidant comme toutes les autres du même genre, par l'expérience et le temps, la discussion en est permise à tout le monde.

Ces vérités sont si évidentes, qu'il est même honteux qu'on ait eu besoin de les rappeler : mais la honte est pour ceux qui nous y forcent. On ne s'avisa pas d'y répondre quand je fus obligé de les mettre en avant : il n'y avait pas moyen. On n'essaya pas non plus la méthode qui m'a toujours été familière dans toute controverse, et dans cet article comme dans tous les autres, celle des citations, infaillible quand l'adversaire est à moitié réfuté dès qu'il est fidèlement transcrit, mais impraticable quand on ne peut guère le citer sans que le lecteur lui donne raison. On appela au secours *tous les enfants de chœur de l'Europe*, qui en effet savaient le contre-point mieux que moi : on les fit *rire* d'un *homme de lettres* qui, *sans savoir la musique*, ne trouvait pas celle de Gluck admirable en tout; et Gluck même eut la maladresse de se charger de cette plate facétie en la signant.

Je me souviens que dans ce temps, ouvrant par hasard le *Dictionnaire de musique* de J. J. Rousseau, j'y retrouvai précisément tout ce que je venais d'écrire sans l'avoir jamais lu. C'étaient absolument les mêmes idées et les mêmes principes, sauf les différences de diction : d'ailleurs, la conformité était frappante. Elle embarrassa un peu les *maîtres* qui m'avaient si vertement réprimandé; car enfin j'en avais un pour moi, et ce n'était pas le seul. Mais on répondit qu'on *ne trouvait pas tout dans les Dictionnaires;* ce qui était vrai, mais ce qui n'empêchait pas que je n'y eusse trouvé tout ce qu'il fallait pour avoir raison.

C'est la même chose aujourd'hui : tout ce qui concerne ici l'opéra était écrit quand j'ai lu les *Mémoires* de l'auteur de *Lucile* et de *Silvain,* et j'ai encore eu cette fois le plaisir de m'assurer que, si *je ne savais pas la musique,* je la sentais du moins comme ceux qui ne réussissent pas mal à en faire. La lecture de cet ouvrage, dont je me suis heureusement avisé dans un moment de loisir, m'a fait éprouver une autre sorte de satisfaction. Je savais bien que l'auteur était, non-seulement un grand artiste, mais homme de beaucoup d'esprit; je ne savais pas qu'il fût écrivain, et il l'est. Il m'avait toujours paru celui de nos compositeurs qui avait eu le plus d'esprit en musique; mais j'ai vu, en le lisant, qu'il en a aussi beaucoup dans son style, et je suis bien aise d'avoir cette occasion de l'en féliciter [1]. Les lecteurs ne seront pas fâchés de suivre un moment avec moi un tel homme parlant de son art, et ils jugeront s'il y a des rapports entre ce qu'ils viennent de lire et ce que je vais mettre sous leurs yeux.

« Voulez-vous savoir si un individu quelconque est né sensible à la musique? Voyez seulement s'il a l'esprit simple et juste; si dans ses discours; ses manières, ses vêtements, il n'a rien d'affecté; s'il aime les fleurs, les enfants; si le tendre sentiment de l'amour le domine : un tel être aime passionnément l'harmonie et la mélodie qu'elle renferme, et n'a nul besoin de composer une brochure d'après les idées des autres, pour nous le prouver. » (T. 1er, p. 155.)

« Il faut être vrai dans la déclamation, me disais-je, à laquelle le Français est très-sensible. J'avais remarqué qu'une détonation affreuse n'altérait pas le plaisir du commun des auditeurs au spectacle lyrique, mais que la moindre inflexion fausse au théâtre français causait une rumeur générale. Je cherchai donc la vérité dans la déclamation, après quoi je crus que le musicien qui saurait le mieux la métamorphoser en chant serait le plus habile. » (P. 170.)

« On peut exprimer juste, avec beaucoup d'harmonie, un grand travail d'orchestre et un chant souvent accessoire, ou une déclamation peu chantante : c'est ce qu'en général a fait Gluck. » (P. 243.)

Ah! Grétry! bien vous a pris d'avoir été fort accort et fort discret il y a vingt ans. Si vous aviez alors parlé ainsi de ce Gluck *qui a failli vous étouffer* malgré toute votre réserve, vous auriez vu comment ceux mêmes qui avaient été vos plus ardents panégyristes se seraient retournés contre vous et contre leurs propres suffrages, sans s'embarrasser le moins du monde d'être en contradiction avec eux-mêmes. Croyez pourtant que le grand talent est comme

[1] Ce n'est pas que je pense comme lui dans ce qui ne regarde pas directement son art. C'est en musique que son avis est d'un grand poids, et que j'aime à m'en appuyer. Elle n'occupe proprement qu'une moitié de ses *Mémoires;* l'autre roule sur les passions et les caractères dans leurs rapports avec l'expression musicale, et ces rapports sont encore fort bien saisis. Mais c'est pour lui une occasion de se jeter dans des théories générales sur l'homme, et alors il n'a plus qu'un esprit d'emprunt, puisé dans les plus mauvaises sources. Il répète tous les paradoxes de J. J. Rousseau, avec cette sorte de crédulité passionnée qui fait voir seulement que l'imagination est dupe, et que la raison n'a rien examiné; et, comme on ne voit ici ni amour-propre ni mauvaise foi, je suis persuadé qu'avec un peu d'attention il abjurerait des erreurs qui ne sont chères qu'à l'orgueil *philosophique.*

la vérité : il peut être combattu et persécuté longtemps, jamais *étouffé* par aucune espèce de puissance.

« Le Français est celui de tous les peuples qui a reçu de la nature le moins de disposition pour la musique. » (P. 285.)

« Tous les génies italiens n'ont pu produire une ouverture telle que celle d'*Iphigénie en Aulide* : toute la force du génie allemand ne nous présente pas un air pathétique aussi délectable que ceux de Sacchini. La France, offrant une température mixte entre l'Italie et l'Allemagne, semble devoir *un jour* produire les meilleurs musiciens, c'est-à-dire ceux qui sauront se servir le plus à propos de la mélodie unie à l'harmonie pour faire un tout parfait. Ils auront, il est vrai, tout emprunté de leurs voisins ; ils ne pourront prétendre au titre de créateurs : mais le pays auquel la nature accorde le droit de tout perfectionner, peut être fier de son partage. » (*Ibid.*)

Cette propension imitative, et cette tendance à perfectionner en imitant, ont été généralement prouvées par l'expérience dans ce qui concerne les arts, si l'on excepte l'épopée ; mais dans les objets d'une tout autre importance, cette manie enthousiaste d'outre-passer ce qu'on veut imiter, sans même examiner s'il y a lieu à l'imitation, est un des plus funestes attributs de la pétulance française, et un grand sujet pour l'histoire : *argumentum ingens*. Quant à notre avenir en musique, le présage qui s'en offre ici, tout brillant qu'il est, n'est pas absolument improbable. Mais l'auteur lui-même nous en croit encore assez éloignés, car il dit à la page suivante :

« La musique du jour, la musique bruyante, qu'on peut appeler *révolutionnaire*, est loin de celle qui est propre au *caractère français*. »

Cette *musique bruyante* a pourtant, comme on l'a vu, toujours réussi en France, et longtemps avant qu'il y eût parmi nous rien de *révolutionnaire*. Je crois bien que la révolution, qui a tout exagéré en mal, a pu faire ici ressentir son influence comme dans tout le reste ; mais il me semble qu'en tout temps l'oreille française a été assez amie du bruit, quoiqu'elle fût aussi très-capable de goûter la mélodie : elle a montré à la fois ou tour à tour l'une et l'autre disposition, quoique à un degré différent, et tout ceci rentre également dans le *caractère français*, dont l'examen réfléchi, comme il mérite de l'être, n'est ni de mon sujet ni de ce moment.

« La colère d'Achille, décrite par Homère, nous transporte dans le camp des Grecs ; on frissonne aux cris de ce héros formidable : en est-il ainsi de la colère d'Achille, exprimée en musique dans l'*Iphigénie* de Gluck ? L'air que chante le héros est une espèce de marche assez commune, dont le chant pourrait s'adapter également à toutes sortes de fêtes. »

(Il faut avouer que voilà une plaisante manière d'*exprimer* la colère d'Achille. Assurément le cri qu'Homère lui fait jeter trois fois des bords d'un fossé qui le sépare des Troyens, ce cri terrible qui trois fois les fait reculer, ne ressemblait pas à un *chant de fête*. Je n'en avais pas tant dit à beaucoup près, quand on souleva contre moi *tous les enfants de chœur de l'Europe* ; et voilà qu'un *enfant de chœur* devenu assez célèbre dans l'Europe (et ce n'est pas le seul) ne pense pas autrement que moi de cet air fameux, si ce n'est qu'il y voit *une marche, un chant de fête*, et moi un air à boire ; et il est vrai qu'on peut y voir à peu près ce qu'on veut.)

« Le bruit général de l'orchestre semble faire seul tout le mérite de ce tableau. Sans doute l'habile artiste avait senti l'*impossibilité* d'atteindre la vérité, et sagement il s'est abstenu de vains efforts qui n'eussent montré que l'insuffisance de l'art, en l'écartant davantage de son but. » (P. 303.)

N'y a-t-il pas ici un peu de courtoisie pour faire passer la vérité ? C'est à propos de la difficulté de faire chanter Orphée et Apollon que l'auteur vient en cet endroit à l'air d'Achille. Mais Apollon est un dieu, et Orphée un demi-dieu ; et s'il est très-malaisé d'atteindre à ce que l'imagination attend de la beauté de leur chant, cela n'a rien de commun avec les moyens que peut avoir la musique pour rendre la fureur toute naturelle d'un amant, d'un héros irrité, tel qu'Achille. L'*impossibilité* ne peut être ici que relative ; et si l'insuffisance était dans l'art, que serait donc la musique, dont personne ne peut connaître mieux le pouvoir que l'artiste qui parle ici ? Ce n'est pas le seul endroit où l'on s'aperçoive qu'il s'efforce d'atténuer lui-même l'expression du sentiment qui lui échappe. Les spectres de la cabale *gluckiste* le poursuivent encore.

« Soyons de bonne foi : nos tragédies en musique n'ont-elles pas produit presque tout leur effet musical après le premier acte ? Et si l'action ne nous attachait aux actes suivants, peut-être le dégoût s'emparerait-il des auditeurs, au point qu'ils désireraient de ne plus rien entendre. » (P. 341.)

C'est un musicien qui fait cet aveu : combien il confirme d'idées énoncées dans la section précédente ! Venez après cela vous vanter de remplacer l'illusion tragique, qui va toujours en croissant, par une musique dont l'*effet* est presque épuisé dès le premier acte. Ah ! les artistes ne voient dans l'art que ce qu'il peut faire, et les charlatans veulent tout faire, parce qu'ils ne savent rien.

Il donne partout de grands et justes éloges au génie de Gluck, qu'il appelle *le restaurateur du drame lyrico-tragique* ; et dans le temps même où

on lui faisait signer de ridicules lettres contre moi, je lui avais rendu cette même justice, et l'on a pu voir que je la lui rendais encore ici, car toutes les clameurs des partis ne m'ont jamais fait ajouter ou retrancher quoi que ce soit à la vérité; et après tout, Gluck n'est pas responsable des travers de ses partisans fanatiques. Mais j'ai énoncé tout aussi franchement ce que je croyais lui manquer; j'ai pensé qu'en avançant d'un côté les progrès de l'art, il les avait retardés de l'autre; et l'auteur des *Mémoires* semble partout être du même avis. Il s'enveloppe un peu quand il parle directement de Gluck; mais toute sa pensée se montre un moment après, dès qu'il la généralise : le morceau suivant en est la preuve.

« Il est évident que la musique a fait un bel emploi de ses forces en s'assujettissant à l'action d'un drame vigoureux et pressé : n'a-t-elle pas aussi fait des sacrifices que les amateurs de la mélodie *ont droit* de regretter? Sans doute : comment développer un motif heureux, si toujours le musicien est commandé et pressé par l'action? Comment développer un bel organe par des traits mélodieux ou brillants, si la *vérité* crie de ne point s'arrêter? »

L'auteur doit le savoir mieux que moi, et en a donné cent fois l'exemple; car les situations de ses pièces sont souvent, dans leur genre, tout aussi impérieuses pour le musicien que celles d'une tragédie; et pourtant il sait y *développer* supérieurement *un motif heureux*. C'est que, l'air et son motif étant une fois bien pris dans la situation, *la vérité*, ce me semble, ne crie point à la musique *de s'arrêter*, puisque alors, tout au contraire, la musique est dans la *vérité*, en étendant et approfondissant son expression par le chant, comme la peinture par son coloris. Je soumets cette application à l'auteur lui-même, qui dit ailleurs, en propres termes, qu'*en général la puissance de la musique est dans le chant*. Mais reprenons la suite du morceau, où tout s'éclaircit successivement.

« Voilà pourquoi des hommes *injustes en apparence* ont dit que Gluck *avait reculé les progrès de l'art*. Soyons plus justes : il a créé un nouveau genre; son harmonie a osé tout peindre, et les accents de sa déclamation ont exprimé les passions. Cette déclamation musicale n'est pas toujours, il est vrai, le chant par excellence; elle n'est que *le premier coup de crayon de* Raphaël, sur lequel il nuancera mille couleurs diverses qui subjugueront alors l'âme et la raison. »

(Oui, c'est ce qu'il a fait; et, quoique surpassé en coloris par le Titien, il ne l'a pas négligé lui-même, et le tableau de la Transfiguration est autre chose qu'un *premier coup de crayon*.)

« La musique peut parler *en prose* comme en vers. Si le chant, pris séparément avec sa note de basse, ne vous fait pas le plaisir délectable qu'on éprouve en chantant un bel air de Sacchini, ou en lisant les vers de Racine... [1], *c'est de la prose*, et non pas un élan de l'âme, toujours accompagné des charmes de la poésie. » (P. 346.)

Eh bien! n'est-ce pas là ce que disaient de la musique de Gluck, il y a vingt ans, ces amateurs du chant, *injustes en apparence? C'est de la musique en prose*. Le mot [2] était bien connu, et parut fort malsonnant aux oreilles *gluckistes*. On nous trouvait aussi très-*ineptes* et très-*ignorants* quand nous séparions le chant de la scène des parties d'orchestre, et que nous avions la témérité de demander que le chant fût bon en lui-même : et voilà que cet ignorant de Grétry fait la même séparation en cinquante endroits de son ouvrage, et en appelant Gluck *un poëte*, n'en fait aussi qu'un poëte *en prose*. Il est bien heureux que d'autres révolutions aient un peu refroidi nos Français sur celles de l'opéra : sans cela, qui sait ce qui arriverait d'une pareille témérité? A la page suivante, il se laisse entraîner tout à fait du côté de ces hommes *injustes en apparence*, et les voilà devenus réellement justes dès qu'il ne parle plus que des choses sans nommer personne.

« La musique dramatique, tronquée, hachée, sans retours de phrase, sans périodes arrondies, sans *da capo*, sans ritournelles, abandonnant presque toutes les formes qui constituent la mélodie, ne réclame-t-elle pas contre la servitude qu'elle voue à la poésie? Les sociétés d'amateurs, les concertants, *privés des cinq sixièmes d'un opéra*, n'ont-ils pas quelques droits de se plaindre. » (P. 349.)

Tout le cœur d'un musicien s'est épanché dans ce morceau; mais aussi je ne sais pas comment ce qui nous reste encore de l'ancienne religion de Gluck a pu lire ce passage, et cent autres pareils, sans avoir les nerfs agacés. Il semble qu'on y ait rassemblé à plaisir tous les mots, tant controversés autrefois, et qui donnaient des convulsions aux sacrificateurs de la secte. La voilà encore ici cette *période* tant proscrite, *la fille de l'envie et du mauvais goût*; voilà tout ce qu'on appelait le *fatras italien*, et qui compose ici *les cinq sixièmes d'un opéra* : voilà *presque toutes les formes qui constituent la mélodie, abandonnées par cette musique dramatique*, que nous aussi nous trouvions *tronquée*, *hachée*, souvent *baroque*; et l'on va voir que l'auteur n'a pas omis non plus cette qualification, qui se rencontre ailleurs, avec l'exemple qu'on en cite. Mais

[1] L'auteur ajoute : « De Chénier, de Delille, de le Brun, « de Hoffman. » Voilà un étrange amalgame! Mais je n'examine pas ses jugements en littérature : je parlerai ailleurs de ses erreurs *philosophiques et révolutionnaires*, qui ont un peu plus de conséquence.

[2] Il était du chevalier de Chastellux.

s'il eût réclamé comme nous, dans le temps, *ces cinq sixièmes d'un opéra;* s'il eût demandé comme nous ce qui restait, on lui aurait répondu comme à nous, et avec toute la dignité accoutumée : « *Il restera la tragédie de Gluck et de Durollet, qui fera tomber celle de Corneille et de Racine.* »

« La rondeur, les retours de phrase en musique, en font presque tout le charme; le plus beau trait de musique déclamée n'a de mérite que localement : s'il ne tient pas à un ensemble que l'imagination saisisse, il reste dans la partition, plus que dans la mémoire de ceux mêmes qui l'admirent. *Oh! que c'est beau!* vous disent-ils en vous chantant *quelque trait baroque.* Un jeune homme m'a poursuivi plusieurs semaines en me chantant :

Je n'obéirai point à cet ordre inhumain.
(*Iphigénie en Aulide*, de GLUCK.)

« Ses domestiques le prenaient pour un fou, parce qu'ils ne pouvaient pas chanter sa chanson. » (T. II, p. 74.)

« Un autre manie s'accrédite maintenant, d'autant plus dangereuse qu'elle en impose au commun des auditeurs; c'est celle de faire beaucoup de bruit. Il semble que depuis la prise de la Bastille on ne doive plus faire de la musique en France qu'à coups de canon [1]. Erreur détestable, qui dispense de goût, de grâces, d'invention, de vérité, de mélodie, et même d'harmonie; car elle ne fut jamais dans le bruit. Si nous n'y prenons garde, nous dessécherons l'oreille et le goût du public; nos meilleurs chanteurs deviendront ventriloques au bout de deux ans, et nous n'aurons plus que des compositeurs bruyants. N'en doutons point, ce genre monstrueux serait la perte de l'art musical, de même que la pantomime fut la perte de l'art dramatique chez les Grecs et les Romains [2]. » (P. 51, t. II.)

A propos de cette mode, devenue si commune, de faire jouer à l'orchestre le premier rôle, qui doit toujours être sur la scène, l'auteur s'exprime ainsi :

« Ne doutons pas que Gluck n'ait entraîné les musiciens à ce parti; mais il fallait être *philosophe* [3] comme lui, posséder l'art de faire un grand tout *bien ordonné*, pour avoir osé renverser le principe *en rendant principal ce qui par essence ne doit être qu'accessoire.* »

(Il n'est pas en moi de comprendre comment un pareil *renversement* peut opérer *un tout bien ordonné :* aussi ne suis-je pas du tout *philosophe*, pas même en musique. Mais ce qui suit immédiatement fait assez sentir que notre Grétry n'a été ici *philosophe* un moment que par complaisance.)

« Ce qui prouve cependant, et sans réplique, que, pour travailler dans les vrais principes, l'orchestre doit être subordonné au chant, et non pas le chant à l'orchestre, c'est que le genre de Gluck a déjà été saisi et imité par plusieurs compositeurs, et qu'il peut l'être encore; et je crois qu'on n'imitera pas de même, et avec succès, un chant pur et vrai, ni même le beau chant idéal de Sacchini. » (T. II, p. 48.)

C'est nous dire assez clairement, sans avoir l'air d'y penser, pourquoi Gluck a eu et doit avoir un parti nombreux parmi les musiciens.

« Je ne balancerai pas à dire que l'opéra de Paris sera forcé tôt ou tard de chanter sans crier, de chanter comme on chante en Italie, s'il veut conserver son spectacle. Les spectateurs participent trop aux maux que souffre un chanteur en criant; le plaisir devient une peine horrible; les plus beaux organes se détruisent en très-peu de temps. La musique de Gluck est belle; mais elle a le défaut d'être souvent au delà des forces humaines, quant aux voix. Une voix seule ne luttera jamais sans risque contre quatre-vingts ou cent instruments qui jouent, qui frappent, qui sonnent de toutes leurs forces. » (T. II, p. 300.)

C'est ce que Marmontel avait dit fort gaiement dans son poëme sur la musique, intitulé *Polymnie*, que j'ai eu longtemps entre les mains. Le dialogue est ici entre une première chanteuse et un administrateur de l'Opéra :

« Et mes poumons? demanda Rosalie.
« — Soyez tranquille, ils vous seront payés;
« Sur mon état ils seront employés.
« Rien n'est plus juste; et la règle établie
« Veut qu'en dépense on porte, à l'Opéra,
« Tous les chanteurs que monsieur crèvera. »

« Un peintre a-t-il assez fait lorsqu'il a disposé la structure du corps humain dans toutes ses proportions? Non; il faut que la chair bien coloriée couvre également cette première structure; il faut que les vêtements couvrent à leur tour la plus grande partie du corps, en laissant plus que soupçonner les formes qu'ils enveloppent. De même, le musicien doit déclamer juste, et saisir le rhythme convenable : c'est la structure de son œuvre. Il doit revêtir sa déclamation d'un chant pur : c'est la chair qui couvre l'anatomie. Il doit faire des accompagnements qui suivent, soutiennent et fortifient l'expression sans jamais la violer totalement : c'est comparativement le costume des figures: Nous devons voir, par ce rapprochement, qu'il faut, pour le musicien comme pour le peintre, trois choses pour en faire une bonne : déclamer seulement, c'est faire un squelette; chanter vaguement, c'est faire une figure idéale; et prodiguer les accompagnements, c'est faire une riche draperie pour habiller ce qui n'existe pas. *Ne pouvant la faire belle, tu l'as faite riche*, disait Apelle en regardant une Vénus que lui montrait un de ses prétendus confrères. » (T. II, p. 319 et 320.)

« La musique, ainsi que les vers, ne se retient point, et

[1] Eh! comme tout le reste apparemment. Qu'est-ce donc que n'a pas fait *à coups de canon* cette révolution toute *philosophique?*

[2] Cette comparaison, qui a été employée plus d'une fois en pareille matière, est parfaitement juste : c'est la différence que j'ai établie ailleurs entre imiter et contrefaire. Le premier est un art, et l'autre une charge : l'un est rare et difficile; l'autre facile et vulgaire.

[3] Avouons que ce mot de *philosophe* est ici fort plaisant; mais n'y voyons que l'embarras de l'auteur, qui, voulant toujours ménager l'homme, sans vouloir sacrifier la vérité, n'a trouvé que la *philosophie* pour excuser, en musique, celui qui de l'*accessoire* a fait le *principal.*

par conséquent n'a point de charme, si les différents traits qui composent une phrase n'ont entre eux des rapports intimes. » (T. II, p. 77.)

Rien n'est plus vrai, et c'est ce que j'ai tâché de faire comprendre partout où j'ai parlé avec quelque détail de la liaison des idées en poésie, de la gradation des termes et du secours qu'ils se prêtent mutuellement dans l'emploi des figures, en un mot, de tout ce qui compose le tissu et les nuances du style. Tout cela est également applicable à la musique comme à la poésie, mais bien plus difficile encore dans l'une que dans l'autre, puisqu'il y a vingt bons musiciens pour un bon poëte. Toute cette théorie est véritablement le secret du grand talent; la multitude des rimeurs, qui font si aisément des vers avec tous les vers faits depuis près de deux cents ans, ne se doute même pas de cette science, qui est celle du génie fortifié par l'étude; et ceux mêmes qui paraissent la comprendre, quand on leur en explique quelque chose, ne sont pas en état de l'appliquer. C'est le partage de cinq ou six hommes dans un siècle; c'est ce qui fait vivre le petit nombre de bons ouvrages dénigrés par l'ignorance envieuse, et mourir tous ceux qu'elle préconise; mais c'est aussi ce qui n'est généralement senti ou avoué que quand les écrivains ne sont plus. Cette supériorité serait trop accablante pour tous ceux qui sont intéressés à l'atténuer; et il faut au moins être délivré de l'auteur pour consentir à reconnaître tout haut le mérite des ouvrages.

« Je le répète, et je le répéterai jusqu'à la fin de ce livre, la musique purement déclamée n'est que le dessin, qu'il faut ensuite colorier avec du chant, et toute musique qui ne chante point, dont les phrases ne sont pas liées intimement, n'a point de charme et ne produit point d'illusion. La musique qui parle à l'imagination est donc celle qui est plus chantante que déclamatoire. » (T. III, p. 151.)

« Tant que l'opéra conservera une musique bruyante qui empêche d'entendre les paroles, il ne sera lui-même qu'une pantomime moins caractérisée que l'autre.... Il n'est le plus souvent qu'une pantomime expliquée par des effets d'harmonie.... Mais soyons-en sûrs, tous les spectacles lyriques prendront le caractère qu'ils doivent avoir; la musique y sera faite et exécutée de manière à laisser entendre distinctement toutes les paroles, parce que c'est en elles que réside tout l'intérêt : c'est la base sur laquelle tout repose, et sans laquelle rien n'existe. Si l'acteur doit nous faire entendre des cris, si l'orchestre doit exagérer ses forces, ce ne doit être que dans très-peu d'endroits, et lorsqu'une situation déchirante l'exige absolument. » (T. II, p. 158.)

Je ne saurais omettre que l'auteur fonde toutes ces belles espérances, que je ne prétends pas démentir, sur *Dieu et le temps*. *Et Dieu surtout*, dit le bon peuple, qui n'est pas *le peuple* de Robespierre. Mais *Dieu* n'est-il pas ici appelé d'un peu loin au secours de l'opéra; et l'auteur, qui met si souvent *la nature* là où il faudrait mettre *Dieu*, n'a-t-il pas pris ici son nom *en vain*? *Ce souhait pieux* ne vaut pas, ce me semble, la saillie, ou, si l'on veut, la naïveté du vieux Sarrazin, quand Voltaire, le rencontrant pendant les vacances de Pâques, lui demanda si les comédiens avaient quelque chose de nouveau pour la rentrée.

« *Hélas ! non, monsieur, nous n'avons rien. — Que Dieu vous en envoie ! — Ah ! monsieur, pour ce qui est de ça, nous espérons bien plus en vous qu'en Dieu.* »

A l'égard des cris, je trouve dans une petite pièce fort gaie de Palaprat, *le Ballet extravagant*, un passage qui vient ici fort à propos. Cette pièce, qui eut beaucoup de succès, et qui, je crois, en aurait encore (à titre de farce, s'entend), est la première où l'on ait ridiculisé notre opéra, qui depuis a si abondamment fourni aux parodistes et aux forains. Un fripon nommé Larivière, prétendu maître de danse, fait un éloge grotesque de son camarade Desrondeaux, fripon comme lui, et prétendu musicien, dont le chef-d'œuvre est de faire entendre dans un opéra *les cris d'une femme qui accouche*.

« Jusqu'ici on n'a fait chanter que des amants, des furieux, des géants, et des damnés tout au plus; mais que dira-t-on quand on entendra une femme, en travail d'enfant, exprimer par son chant ses douleurs et ses tranchées! Il n'y a pour cela qu'un Desrondeaux dans le monde. »

L'ambassadeur de Naples [1] aurait dit que Palaprat avait prophétisé tout en riant, et que Desrondeaux n'était pas *le seul au monde*.

« Si vous ne faites qu'un chant aride, lorsque les paroles sont remplies de sensibilité, quel que soit le travail de l'orchestre, vous avez encore manqué le but. Je suis tenté de dire au chanteur : Pourquoi te fais-tu remplacer par l'orchestre? Je l'entends bien me dire tout ce que tu ne dis pas, mais tu ne sais donc pas parler ta langue, puisqu'il te faut un interprète? Pourquoi fait-il ton rôle? Joue le tien, et crois que je sentirai tout ce que tu me feras bien sentir. »

Je prends l'auteur à témoin que nous ne nous sommes point communiqué nos pensées, comme on serait peut-être tenté de le croire, et que depuis plus de vingt ans, si je me suis rencontré deux ou trois fois avec lui, nous n'avons jamais parlé de musique : en général, il en parlait fort peu, comme il l'assure lui-même dans ses *Mémoires*, et avec vérité.

Il regrette quelque part, et très-cordialement, le

[1] Le marquis de Caraccioli, homme de beaucoup d'esprit et le plus déterminé des *antigluckistes*. On se souvient encore de ses plaisanteries, qui couraient alors dans les sociétés. C'est lui qui disait, quand il entendait *Iphigénie en Tauride* ou *Alceste* : « Croyez-vous que ce soit là une femme désolée? « Non, c'est une femme qui accouche. » Et souvent il n'avait pas tort.

son des cloches, et cela paraît assez fort pour lui, à raison de l'esprit *philosophique* de son ouvrage. Ce regret n'est pas même fondé sur des rapports d'harmonie, comme on pourrait le penser d'un homme fait pour les voir partout. Non, c'est sur des idées d'ordre social, les plus communes depuis longtemps, mais assez bien exprimées pour ne pas laisser en doute qu'elles n'aient été senties. Je n'en citerai qu'une phrase, qui suffit pour faire tomber à la renverse toute *la philosophie* ne nos jours.

« Partout où l'on entend le son d'une cloche, surtout dans les lieux écartés, on peut se dire : Ici les hommes se sont soumis à l'ordre et au devoir. »

Eh bien! mon cher Grétry, vous voyez donc que ceux qui les ont partout détruites à si grands frais, ceux qui en ont interdit l'usage sous les peines les plus graves, ceux qui ont proscrit Camille Jordan pour les avoir redemandées, ceux qui ont si souvent dénoncé avec des cris épouvantables, à la tribune des *législateurs,* le son d'une cloche dans un département; ceux qui ont fait si souvent marcher toute *la force armée* contre une cloche; enfin ceux qui nous ont dit, il y a quatre ans, en style figuré et gravement politique, *les cloches attirent le tonnerre* [1], étaient tous des *philosophes* parfaitement conséquents [2]. Je ne veux pas en dire davantage, pour ne pas trop vous brouiller avec eux; mais laissez faire *Dieu et le temps,* comme vous dites (et ici l'à-propos ne manque pas), et je vous réponds que l'article *cloches* figurera à sa place parmi les *phénomènes révolutionnaires*. Je n'ai pas besoin de dire de quelle nature ils sont; mais je ne crois pas que personne en sache le nombre, pas même moi, qui m'en occupe plus qu'un autre : il n'y a que celui qui les a permis qui les connaisse tous et à fond. Mais il faut toujours faire ce qu'on peut, et la postérité suppléera aux contemporains, et en aura pour longtemps.

[1] *Journal de Paris*, 1794, article signé *Rœderer,* où l'on proscrivait les cloches, *de peur de guerre civile.*

[2] J'étais, l'été dernier, dans une paroisse de campagne aux portes de Paris. Jamais je ne fus plus surpris que d'entendre, à quatre heures du matin sonner l'*Angelus*. Je crus rêver, ou que Paris était au moins *en contre-révolution;* ce qui pourtant ne m'empêcha pas de me rendormir. Je n'eus rien de plus pressé, en me levant, que de m'informer de cet événement étrange. On me répondit que j'entendrais encore sonner à onze heures du matin et à quatre heures du soir, et que les dimanches et fêtes on sonnait de même les offices; que c'était l'usage depuis le 18 *brumaire*, et que personne n'y trouvait à redire, *parce qu'il n'y avait plus de jacobins en place*. Ces bonnes gens ne connaissent nos *philosophes* que sous le nom de *jacobins :* voyez leur simplicité! En effet, pendant trois semaines de séjour, j'entendis régulièrement la cloche, et cette commune n'est pas encore abîmée! Qui l'eût cru?

CHAPITRE VII. — *De l'opéra-comique, et du vaudeville dramatique, qui l'a précédé.*

SECTION PREMIÈRE. — Le Sage, Piron, Vadé.

Nous rencontrons ici encore un genre de drame qui est né dans ce siècle, et qui a dû sa naissance et ses accroissements, d'abord au goût naturel des Français pour le vaudeville, ensuite au goût et au progrès de la bonne musique. Celle-ci fit assez longtemps disparaître du théâtre l'ancien vaudeville des spectacles forains, qui pourtant lui avait servi d'introducteur; mais, dans ces derniers temps, la mode, qui tourne toujours dans un cercle, ramena le vaudeville, que sa gaieté familière soutient sur le scène à côté de la brillante ariette. Il faut donc remonter au commencement de ce siècle et au vaudeville de la foire, qui a été le berceau de cet opéra-comique si accrédité de nos jours, où nous l'avons vu prendre tant de formes différentes. Puisque ce genre est parvenu jusqu'à obtenir une place dans la littérature agréable, il doit en trouver une dans ce *Cours,* et d'autant plus que ce genre, quel qu'il soit, a suffi pour en donner une aussi à plusieurs écrivains estimés, dont il a fait à peu près tout le mérite. Que ce mérite soit un peu mince comme le genre lui-même, j'y consens; mais il ne faut dans les arts rien rejeter ni dédaigner de ce qui peut varier les amusements publics, et entrer dans la classe des plaisirs dont les honnêtes gens n'aient point à rougir. Ici tout est bon, pourvu que tout soit à son rang; et dans l'ordre des talents, comme dans celui des conditions, la variété et l'inégalité forment l'harmonie générale, comme l'égalité prétendue produit la confusion et le chaos.

On commença, vers la fin du règne de Louis XIV, à jouer, aux foires Saint-Laurent et Saint-Germain, de petites comédies dont Arlequin était toujours le principal acteur, escorté d'un Pierrot, d'une Colombine, d'un Léandre ou d'un Lélio, etc. : c'était un spectacle d'un degré au-dessous de la comédie italienne, et d'un degré au-dessus de Polichinelle. Les premiers essais n'avaient même été autre chose que des scènes françaises détachées du vieux théâtre italien, et ces scènes avaient succédé à des farces du théâtre des danseurs de corde, telles qu'on les joue encore sur leurs tréteaux. C'est jusque-là que remonte ou plutôt que redescend l'origine de l'opéra-comique, dont la fortune est depuis cinquante ans si générale; il n'y a pas trop de quoi rougir, puisque, après tout, la tragédie a fait le même chemin, depuis le tombereau de Thespis jusqu'au théâtre de Sophocle. Remarquons seulement que la vogue de l'opéra-comique a résisté à toutes les variations de la mode, quand les autres spectacles s'en ressen-

taient plus ou moins à diverses époques, et que, même à celles qui ont été les plus affreuses dans la révolution française, un nouveau théâtre, uniquement consacré au vaudeville, fut sans comparaison celui de tous qu'on parut suivre le plus volontiers. On pourrait en assigner différentes causes; mais on ne saurait méconnaître la première de toutes, ce caractère de légèreté et ce besoin d'amusement que rien ne détruit dans les têtes françaises, et qui ne laisse pas d'avoir ses avantages comme ses inconvénients, mais qu'il n'est plus permis de préconiser comme on faisait autrefois, depuis qu'il est trop prouvé que tant de frivolité ne nous rend que plus capables de folies très-sérieuses et très-funestes.

Un Italien nommé Francisque eut, je crois, le premier, l'entreprise de ce spectacle forain, qui prit bientôt le titre d'Opéra-Comique, depuis que le grand Opéra, sous celui d'Académie royale de Musique, et en vertu de son privilége exclusif, eut vendu aux acteurs de la foire le droit de chanter. Ils se l'étaient bien arrogé d'eux-mêmes, comme on peut l'imaginer; mais on voit dans une foule de mémoires et d'écrits du temps quelles alarmes répandit cette espèce d'usurpation, quand le public, qui fuyait l'ennui et cherchait la nouveauté, courut tout de suite avec affluence aux faubourgs Saint-Laurent et Saint-Germain, aimant mieux rire à la foire que de bâiller au théâtre du Palais-Royal. La comédie italienne parut encore bien plus jalouse et plus irritée contre un enfant dénaturé qui ôtait le pain à sa mère : celle-ci fut implacable, et vint à bout de faire plus d'une fois fermer les spectacles de la foire. Tout Paris prit parti dans cette grande querelle; toutes les puissances s'en mêlèrent. Les comédiens français, réunis aux italiens, firent interdire *la parole* [1] aux forains, et l'Opéra leur défendit le chant. Des commissaires étaient chargés de veiller, pendant les représentations, à ce qu'on ne s'avisât pas de parler ou de chanter. On eût cru qu'il ne restait rien à faire : point du tout; le public français, toujours jaloux de la liberté... des plaisirs, fit cause commune avec les forains, qui le divertissaient; il soutint noblement, ou plutôt gaiement, *les droits de l'homme;* et les acteurs de Francisque, chez qui le besoin et la prohibition éveillaient l'industrie, firent des prodiges d'invention. On ne leur avait laissé que l'orchestre et la pantomime de leur Arlequin; mais le public voulait à toute force ces couplets toujours satiriques ou graveleux mêlés dans le dialogue, et qui avaient fait réussir les premières pièces. On mit ces couplets sur des écriteaux qui descendaient du cintre; l'orchestre jouait les airs, les spectateurs chantaient les paroles, l'acteur faisait les gestes, et l'on peut imaginer ce qu'il y avait de joie, et même de folie, dans cette nouvelle espèce de spectacle où le public était acteur, et où il n'y avait de sifflé que le commissaire-inspecteur dont tout le monde se moquait. La première de toutes les puissances, l'intérêt, brouillait tour à tour et conciliait tout : tantôt l'opéra de la foire était autorisé, comme tributaire de l'autre; tantôt la jalousie des succès faisait ordonner la clôture. Après bien des variations et des interruptions, Monnet, directeur de troupe en province, qui avait de l'esprit, des protections à la cour et des liaisons avec les gens de lettres, donna plus de consistance à cette entreprise dont il vint se charger à Paris, et qui prospéra dans ses mains plus qu'elle n'avait encore fait. C'est pour lui que Vadé, Favart et Sedaine, Dauvergne, Philidor et Duni, travaillèrent chacun dans son genre, et tous avec succès. C'était le moment où l'apparition momentanée des bouffons d'Italie avait tourné vers la musique toute la vivacité de l'esprit français. La mode entraîna tout, et des talents aimables, tels que ceux de mademoiselle Vilette [1] et de Clairval, ne parurent plus faits pour des tréteaux forains. L'intérêt se fit encore entendre par-dessus tout, et les comédiens italiens furent trop heureux d'ouvrir leur théâtre, qui menaçait ruine, à ce même opéra-comique qu'ils avaient tant persécuté, et qui arriva fort à propos pour être le sauveur de ceux qui l'avaient si longtemps traité en ennemi.

Ce qu'il y a de plaisant, c'est que tous ces grands théâtres qui le combattaient avec tant d'animosité, en affectant pour lui tant de mépris, n'avaient pu rien imaginer de mieux, pour en contre-balancer la fortune, que de se rabaisser jusqu'à lui, et de s'approprier ses moyens et ses ressources, les farces, les ballets, et la gravelure. Le théâtre de Melpomène et de Thalie payait des danseurs; ce qui, pour le dire en passant, est ridicule, et doit être réformé, quand la restauration générale, qui suit toujours un grand bouleversement, s'étendra, comme cela doit être, sur les spectacles publics [2], qui méritent sous tous les rapports la plus sérieuse attention de

[1] Ils disaient alors comme de nos jours, *Tu n'as pas la parole;* mais, entre le sens et l'effet que ces mots avaient à la foire, et celui qu'ils ont eu dans nos tribunaux et nos assemblées, la différence est la même qu'entre ces temps-là et les nôtres.

[1] Depuis, madame Laruette.

[2] Il importe plus qu'on ne le croit que chaque spectacle soit circonscrit dans les bornes de sa destination, et n'en sorte jamais. Le meilleur moyen pour que chacun d'eux soit aussi bon qu'il est possible, c'est que chacun ne soit que ce qu'il doit être. Cette matière sera traitée ailleurs dans la suite de cet ouvrage.

la part d'un gouvernement qu'aura éclairé l'expérience. Il n'y eut pas jusqu'à l'Opéra qui ne voulût rivaliser avec la Comédie italienne et la Foire, et qui donna *Ragonde*, mauvaise farce du vieux Destouches, dont il se moquait le premier, et qui ne laissa pas d'attirer la foule; et dans ce même temps l'Opéra, son privilége à la main, faisait interdire les ballets à la Comédie française, qui cependant eut bientôt assez de crédit pour se les faire rendre, et se maintint en possession d'un *agrément* (c'est ainsi que cela s'appelle)[1] qui lui est fort étranger, et ne lui vaut sûrement pas ce qu'il coûte. Il ne restera de ce grand procès que *les Remontrances des Comédiens français au roi*, très-jolie pièce[2] pleine d'esprit, de sel et de facilité, qu'il faut bien laisser à l'avocat Marchand, puisque personne ne l'a réclamée, mais dont il ne méritait guère d'être l'auteur, s'il l'est de toutes les sottises qui ont couru sous son nom.

Le Sage et d'Orneval ont pris la peine de recueillir en huit ou dix volumes, intitulés *Théâtre de la Foire*, ce qui leur a paru mériter d'être conservé pour la postérité. A juger par ce qui est de choix, que devait donc être le reste? Cela devait rester dans les dépôts des troupes foraines, et l'on est fâché qu'un aussi bon esprit que le Sage ait cru ces fadaises dignes de l'impression. Il est vrai qu'il fait lui-même tous les frais de ce recueil d'élite, de compagnie avec d'Orneval, et Fuselier en tiers. Passe pour ces deux hommes-là, qui n'avaient rien à perdre : l'un n'est connu que par l'association de son nom à celui de le Sage; l'autre ne fut jamais qu'un volumineux faiseur de riens. Mais l'auteur de *Gil-Blas* et de *Turcaret* se devait d'être plus sévère avec lui-même, et plus circonspect avec le public. Il s'était brouillé avec les comédiens français; il était pauvre; il fallait vivre, et ce fut par besoin autant que par ressentiment qu'il travailla vingt ans pour la Foire, qu'il enrichit; et qui ne l'enrichit pas lui-même, puisqu'il mourut dans l'indigence. Du moins la Foire le fit subsister, et jusque-là il n'y a rien à dire; mais pourquoi imprimer? Qui devait savoir mieux que lui que ces sortes de pièces ne soutiennent point, je ne dis pas l'examen, mais la lecture? Elle est rude, il faut l'avouer, et pire, s'il est possible, qu'un recueil d'opéras nouveaux. Il a fallu pourtant en passer par là; car il n'est permis de parler de quoi que ce soit qu'en connaissance de cause. Mais quel ennui, quel dégoût, et quelle perte de temps! Je conviens aussi que la préface a encouragé cette espèce de dévoûment. L'auteur s'inscrit en faux par avance contre ceux qui jugeront sur le titre, sur ce seul nom de *Théâtre de la Foire*, et là-dessus il n'a pas tout à fait tort. Il reconnaît que *la totalité des pièces qu'on y a jouées est plus propre à confirmer qu'à démentir* ce juste mépris qui les renvoie aux tréteaux, qui leur conviennent, et leur refuse l'attention du lecteur. Mais il excepte celles qu'il a choisies, et malgré tout ce qu'elles doivent *perdre*, *dépouillées de l'agrément de la représentation*, il veut qu'on y trouve *des caractères*, *du plaisant*, *du naturel*, *de la variété*. C'est beaucoup; et quoique ce fût ici un auteur parlant de ses propres écrits, j'ai cru un moment, sur sa parole, qu'il y aurait au moins quelque chose de tout cela, parce qu'enfin l'amour-propre d'un homme d'esprit ne laisse pas de différer de celui d'un sot. Je n'en connaissais rien, absolument rien, *j'ai voulu voir*, *j'ai vu*, et non-seulement il n'y a pas, mais il ne peut y avoir dans ce genre de pièces rien de tout ce que le Sage a voulu y voir. J'en ai conclu qu'il avait été tout naturellement aveuglé sur ce genre, essentiellement mauvais, mais qui l'avait occupé vingt ans; et il est tout simple que la longue habitude, jointe au succès des représentations, ait altéré son jugement. Quels *caractères*, quel *naturel*, quelle *variété* peut comporter un canevas toujours de convention, offrant toujours les mêmes personnages, et des personnages hors de nature? Je puis rire d'Arlequin sur la scène, comme d'un bouffon qui est là pour me divertir, n'importe comment; mais d'ailleurs où est Arlequin, et à qui peut-il ressembler? Qu'est-ce que les *Mezetins*, les *Scaramouches*, les *Pierrots*, les *Colombines*, *etc* dès qu'ils ne sont plus dans le cadre où leur figure est toujours la même, où ils doivent toujours parler le même jargon? Carlin était amusant sur le théâtre, où il donnait de la grâce à ses *lazzis*. Je dis à le Sage, à Gherardi, auteur d'un recueil tout semblable[1], et fort épris du comique de son pays : « Imprimez

[1] On sait qu'une pièce où il y a des fêtes et des danses est annoncée *avec tous ses agréments*.

[2] Elle doit être assez inconnue dans le monde d'aujourd'hui, quoique imprimée, je crois, dans quelques recueils. Elle commence ainsi :

> Sire, vos fidèles sujets,
> *Les gens tenant* la comédie,
> Paisibles suppôts de Thalie,
> Et tous ennemis des procès,
> Osent se plaindre du succès
> De cette fière Académie,
> Par qui leur troupe est avilie,
> Et voit proscrire ses ballets, etc.

Elle finit ainsi :

> *Ce sont*, Sire, *les remontrances*
> Qu'après plus de quatre séances,
> Et tous nos foyers assemblés
> Dans le palais de la Folie,
> Vous offrent vos sujets zélés,
> *Les gens tenant* la comédie.

[1] L'ancien *Théâtre-Italien*, dont il sera question à la fin de ce chapitre.

donc, s'il est possible, les *lazzis* de votre Arlequin, ou n'imprimez pas des pièces qui ne sauraient s'en passer. » Comment peut-il y avoir des *caractères* quand il faut que tout soit également forcé, personnages et situations, pour mettre en jeu l'extravagance bouffonne et purement idéale d'un être de raison tel qu'Arlequin? Il est partout, il est tout, il prend toutes sortes de figures; ses travestissements sans nombre remplissent souvent toute une pièce. Il est homme, femme, animal, *sultane favorite, roi des Ogres, roi de Serendib, Endymion, etc. etc.* Tout cela peut-il être autre chose qu'une caricature en pantomime? Laissez-là donc à sa place, et ne la mettez pas dans un livre.

Cette quantité de déguisements burlesques est-elle ce que le Sage appelle *variété?* Il peut y en avoir dans les moyens de l'acteur, mais il n'y en a point pour le lecteur, et le titre d'une de ces pièces peut s'appliquer à toutes, *Arlequin toujours Arlequin.*

Reste *le plaisant :* voyons où il peut être. Est-ce dans le jeu des personnages, ou dans la gaieté des couplets satiriques ou licencieux? Il est reconnu que le premier n'est que pour le théâtre; l'autre, de l'aveu de le Sage, a besoin du chant, et lui-même recommande au lecteur d'avoir toujours soin de chanter. Soit; mais il s'en faut que cela suffise pour obvier à tout.

« Ce théâtre, dit-il, fort à propos, était caractérisé par le vaudeville, espèce de poésie particulière aux Français, estimée des étrangers, la plus propre à faire valoir les saillies de l'esprit, à relever les ridicules *et à corriger les mœurs.* »

A ces derniers mots près, c'est la vérité; c'est là ce qui fit véritablement le sort de ces anciens opéras-comiques, et y entraîna bientôt la bonne compagnie à la suite du peuple. On sait ce que peut un couplet sur la malignité des oreilles françaises, et toutes les scènes étaient plus ou moins assaisonnées de la satire, mais le plus souvent de la satire à gros sel, et, ce que le Sage ne dit pas ici, et qu'on n'aimait pas moins, de plaisanteries et d'équivoques assez claires pour être fort libertines; au point que souvent même le choix des rimes avertissait le spectateur de substituer les mots propres, c'est-à-dire les gros mots [1]. Le Sage avoue que toutes les pièces de la foire étaient remplies d'obscénités : je ne les connais pas, et je m'en rapporte à lui; mais il excepte celles de son recueil, et je ne comprends rien à cette distinction. Il fallait qu'il fût blasé sur la gravelure comme sur le comique de son théâtre.

[1] Le mot propre échappa une fois à l'actrice, qui alla passer quelques jours à la Salpêtrière.

Piron, qui nous a légué aussi, sans doute par respect pour la postérité, son *Théâtre de la Foire* en quatre volumes, bien et dûment commenté par un magistrat, par un *conseiller honoraire,* le tout pour la grande édification publique; Piron du moins est de meilleure foi sur ces *traits libres qu'on trouve,* dit-il, *par-ci, par-là,* c'est-à-dire à tout moment. C'est tour à tour au ministre d'Argenson, qui n'entendait pas trop raillerie, et à son prédécesseur Maurepas, qui l'entendait autant que personne, que Piron adressait ingénument l'apologie d'un spectacle qui n'amusait qu'aux dépens de l'honnêteté publique. L'indécence de son *Tirésias* avait paru si outrée, qu'après la représentation de la pièce, qui ne fut pas rejouée depuis, mais que l'éditeur a scrupuleusement imprimée, le pauvre Francisque et toute sa troupe furent conduits au For-l'Évêque, et eurent beaucoup de peine à obtenir leur liberté. C'est à ce propos que Piron écrit au ministre que *cette liberté a de tout temps caractérisé le spectacle de la Foire* [1], *et que le goût du public l'exige des pièces, malgré les entrepreneurs et les auteurs.* C'était avouer tout uniment qu'en bonne police on n'aurait pas dû tolérer un spectacle dont *le caractère* est si essentiellement contraire aux bonnes mœurs. Mais le *conseiller* éditeur n'est pas plus conséquent que le poëte, et il veut que l'on considère que *c'est un spectacle ambulant et forain, qui ne respire que la gaieté, et qui doit être nécessairement moins châtié qu'un spectacle régulier et permanent.* Voilà d'étranges raisons pour un homme qui partout fait profession du zèle le plus religieux. Comme s'il était permis de faire du mal en passant! Comme si un spectacle, pour être *ambulant,* était autorisé, ou même obligé à *respirer la gaieté* du libertinage, et à préparer un poison moins déguisé, pour ces classes inférieures de la société, qui remplissaient les théâtres forains, et allaient s'y corrompre à peu de frais. On sait trop que, dans ces faubourgs populeux, des mères peu éclairées menaient leurs filles à ces spectacles, si dangereux à si bon marché, et combien l'amusement de quelques semaines pouvait et devait avoir de suites pour le reste de la vie.

Le Sage lui-même est là-dessus plus naïf dans son dialogue que dans sa préface. Il fait dire à la Folie

[1] L'éditeur des œuvres de Favart fait précisément le même aveu, quoique Favart n'ait eu besoin qu'une fois (dans *les Nymphes de Diane*) de cette espèce d'apologie, et que d'ailleurs cet écrivain décent et délicat ait eu l'honneur d'épurer le premier ce théâtre forain, dont on peut apprécier *le genre,* tel qu'il était alors, par ces paroles de l'éditeur, qui certainement était un homme de sens : « On était prévenu « qu'une liberté cynique constituait ce genre, et qu'elle en « devait être le caractère distinctif. »

(dans *le Diable d'argent*), quand Arlequin lui demande des pièces :

« Je sais ce qu'il te faut : en te donnant sur la tête trois coups de ma vessie, je vais remplir ta cervelle *d'idées polissonnes, de fadaises et de balivernes.... Te voilà maintenant en état d'attirer tout Paris.* »

Fort bien : mais peut-on oublier que ce qui n'est que *polissonnerie et baliverne* pour les personnes d'un esprit raisonnable et d'un âge mûr est une véritable séduction pour la jeunesse, surtout pour celle d'un sexe où l'imagination doit être chaste pour que le cœur soit pur? Et la décence publique enfin est-elle donc si peu de chose, qu'il faille la sacrifier à des *fadaises*, qu'on appelle gaieté? Cette décence est d'un intérêt bien plus essentiel qu'on ne le croit depuis longtemps; et quand ce point de morale politique sera développé où il doit l'être, les conséquences, prouvées par les exemples, seront assez évidentes pour effrayer ceux mêmes qui n'ont jamais connu les principes, et l'on pourra dire avec un ancien : *Hæ nugæ seria ducunt in mala.* (HOR.)

Il n'y a pas ici jusqu'à l'approbation du bon homme Danchet qui ne soit remarquable.

« Cet ouvrage, dit-il, est un recueil d'épigrammes en vaudevilles..... Il est plein de traits piquants, mais propres à exciter l'émulation dans les autres théâtres. »

C'est ce qui ne manqua pas d'arriver, comme je l'ai rapporté ci-dessus; mais quelle émulation pour le théâtre de Thalie, que celle de la licence! Et qu'est-ce que des pièces qui ne sont qu'*un recueil d'épigrammes en vaudevilles?* Ne voilà-t-il pas un beau sujet d'émulation? Encore si ces épigrammes étaient bonnes, si ces couplets, ces vaudevilles, avaient le mérite de la tournure; si ces enfants de l'esprit français pouvaient, au moins sous ce rapport, faire honneur à leur père, je pardonnerais à ceux qui ont voulu l'intéresser dans cette mauvaise cause; mais assurément il n'y est pour rien. Tout l'agrément de ces couplets est presque toujours dans les refrains populaires qui couraient alors : les *flon flon flon*, les *zon zon zon*, les *gaî gai gai*, reviennent sans cesse, et l'on s'en rapporte au spectateur pour y entendre finesse. Les *mirlitons* surtout y jouent un grand rôle, et c'est apparemment par reconnaissance que la Foire joua une pièce qui s'appelait l'*Enchanteur Mirliton*. D'ailleurs, le trivial et le burlesque prédominent généralement; et qu'on imagine l'effet que ce grossier jargon doit produire quand on fait parler des rois, des héros, des dieux, des déesses; car tout cela est du domaine de la foire, qui met tout à contribution :

Loin de vous je n'en pouvais plus,
Et mon cœur cuisait dans son jus.

C'est là de la galanterie d'Endymion : mais aussi c'est Endymion-Arlequin; et comment des gens qui d'ailleurs ne manquaient pas de sens n'ont-ils pas vu que ce badinage ne pouvait jamais être qu'une débauche d'esprit, et non pas un *genre?*

Je ne dis pas que, dans ces mille et mille couplets, il n'y en ait quelques-uns qui ne sont pas dépourvus de naturel et d'esprit; mais cela est si rare! En voici un, par exemple, qui, par l'équivoque et l'à-propos, devient une saillie assez plaisante : c'est Arlequin qui le chante au commencement d'une pièce tirée du *Diable boiteux*. Asmodée, qu'il a délivré, comme on sait, lui promet en revanche de *faire tout ce qu'il voudra pendant tout le cours de sa vie :*

Vous êtes trop reconnaissant.
Vit-on chose pareille!
Pour un service en rendre cent!
O ciel! quelle merveille!
Hélas! les hommes de ce temps
N'ont pas un cœur semblable.
Ma foi, nos plus honnêtes gens
Ne valent pas le diable.

Le mot est drôle ici, et souvent trop vrai. Ailleurs, Arlequin a une querelle *philosophique* avec les ogres, et nous verrons aussi une harangue *philosophique* de Pierrot : d'où il suit que, dans ce siècle, la *philosophie,* montée si haut pour descendre si bas, n'a pas été étrangère aux tréteaux de la foire, avant d'élever les siens partout. Arlequin, roi des *ogres,* veut *qu'on envoie la chair fraîche à tous les diables, et qu'on y substitue les poulardes, les perdrix et les saucissons de Bologne.* Puis il ajoute gravement : *Je veux établir ici l'humanité.* On ne peut nier qu'il ne parle beaucoup mieux français que celui qui a dit :

Montalban sur ces bords *fonda* l'humanité [1].

Il reproche aux ogres d'être *des barbares*, et l'ogre *Adario*, qui est *philosophe* aussi à sa manière, rétorque l'accusation :

« Et ne l'êtes-vous pas davantage, vous, lorsque vous égorgez *d'innocentes bêtes* pour vous nourrir de leur chair, etc. »

Rousseau n'aurait pas dit autrement, et il ne faut pas s'étonner que des ogres parlent comme des philosophes, puisque tant de grands *philosophes* de nos jours ont parlé et même agi comme des ogres. Mais pour en revenir aux couplets, ceux mêmes que chantent tous les acteurs à la fin des pièces, et qui devraient être les plus soignés et les mieux faits, sont rarement supportables :

Viens, Momus, *garrotte*
Les ennuis fâcheux,
Et que ta marotte
Règne dans nos jeux.

[1] C'est le dernier vers de *la Veuve du Malabar*, et ce n'est pas le moins ridicule.

Momus, que *tes rats*
Se rassemblent tous à la foire;
Momus, que tes rats
Nous prêtent de nouveaux appas.

Cela se chante dans le *Temple de l'Ennui*, et l'on y reconnaît le goût du terroir; mais j'ai pris le couplet au hasard, et ce n'est sûrement pas le plus mauvais. C'est trente ans après que le bon vaudeville se fit quelquefois entendre sur les théâtres forains, d'où il est venu sur celui des Italiens. Mais nous ne sommes pas encore hors de la foire, et Piron y a été assez célèbre et assez vanté pour nous y arrêter un moment.

Son savant éditeur [1], panégyriste du poëte, comme il a été apologiste du *genre*, veut bien nous prévenir *qu'il ne faut chercher*, dans les opéras-comiques de Piron, *ni régularité, ni plan, ni conduite* : d'accord; et qui s'aviserait d'y en chercher? Mais il nous garantit qu'on sera fort content, si l'on n'y cherche *que beaucoup de gaieté, d'excellentes plaisanteries;* et que *le plus médiocre est plein de ces saillies originales qui n'appartiennent qu'à Piron*. L'*originalité* n'est pas toujours une chose heureuse en soi : il y en a une dont il faut se garder avec soin, et c'est celle qui, n'étant autre chose qu'une grande facilité à extravaguer, n'a rien de commun avec l'esprit et le talent, et ne peut se concilier qu'avec un très-mauvais goût. C'est celle-là seule, en vérité, et avec la meilleure disposition du monde (car j'aime autant à rire qu'un autre); c'est celle-là que j'ai trouvée dans ces opéras comiques, qui m'ont mortellement ennuyé et dégoûté, et très-peu fait rire. Ces *saillies*, ces *plaisanteries*, cette *gaieté*, sont absolument du même acabit que le recueil de la foire, si ce n'est que la grosse gravelure y a fait un progrès très-marqué; et s'il faut aller jusqu'à chercher une mesure dans l'espèce de mérite qu'il peut y avoir ici sous l'unique rapport du talent, et abstraction faite des mœurs, Piron est aussi loin de Collé, dans le comique licencieux, que ce comique même est loin de la bonne comédie. Collé est du moins un libertin plein d'esprit, de verve et de véritable originalité; et Piron n'est qu'un bouffon tout farci de quolibets en équivoques triviales, et qui, en se permettant tout, ne rencontre presque jamais un mot qui fasse excuser la chose. Quant au dialogue et aux vers, il tombe à tout moment dans le dernier excès de la grossièreté; et ici du moins l'on peut citer pour la satisfaction des curieux :

Vous me causez
Un transport de tendresse
Vous m'arrosez
D'un coulis d'allégresse.
Petit pot à cornichons,
Allons, allons
Te donner un couvercle, allons.

On dira que c'est Pierrot qui chante : oui; mais c'est le Pierrot de la parade. Il y a des nuances dans tout : si vous en voulez la preuve, voyez dans une pièce de Sedaine [1] les couplets d'un niais, qui est bien une espèce de Pierrot : ces couplets qui faisaient tant rire quand Thomassin les chantait, et qu'on lui faisait toujours répéter :

Je suis heureux en tout, mademoiselle;
Vous êtes plus belle
Que la rose nouvelle;
Et je vous promets
De vous aimer comme une tourterelle,
Qui, toujours fidèle,
Ne battra de l'aile
Que pour vos attraits.
A votre tour il faudra
Dà,
Que votre cœur soit constant
Tant,
Que votre petit mari
Soit toujours chéri,
Soit toujours gentil.

Cela est assez nigaud, mais cela est drôle, et n'est pas dégoûtant. Piron l'est souvent dans ses opéras-comiques, de quelque espèce que soient ses personnages :

On va m'accabler de reproches;
Le désespoir vient me saisir.
Fripe-sauce, fais-moi plaisir,
Débroche la broche et m'embroche.
Perce-moi tripes et boyau,
Traite-moi comme un aloyau.

C'est un cuisinier qui parle (aurait-il dit); oui, et cela est mauvais, même pour un cuisinier. Mais dans *Colombine-Nitétis*, Psamménite n'est pas cuisinier, et c'est lui qui chante :

Le roi me fait partout chercher
Pour me faire ma sauce.
Il entre; hélas! où me cacher?
Je pis.. dans mes chausses.

Et cela fait mal au cœur, même dans un prince de parodie; car la parodie ne doit être dépourvue ni de sel ni d'esprit : il y en a dans quelques-unes, soit anciennes, soit modernes [2]; il n'y en a jamais dans

[1] Rigoley de Juvigny, qui se croyait fermement homme de lettres et écrivain, pour trois raisons : 1° parce qu'il était né en Bourgogne, patrie de Rameau et de Crébillon; 2° parce qu'il était *le familier* de Buffon, comme on appelait Voltaire *le familier des princes;* 3° parce qu'il avait commenté une nomenclature bibliographique de du Verdier et de Lacroix du Maine.

[1] *La suite de la Comtesse d'Albert.*

[2] Il y en avait beaucoup dans *le Roi-Lu*, dont on a retenu des traits d'une critique juste, ingénieuse et gaie :

On est roi : c'est égal; voyez, il pleut sur vous.
La nature en fureur n'a point d'égard pour nous.
. . . .
Les rois sont-ils donc faits pour manger du pain sec,
Et ne leur faut-il pas quelque autre chose avec?

Lisez la tragédie, et vous verrez que la parodie est d'un homme

celles de Piron; on ne saurait être un plus insipide parodiste.

Il cherche assez volontiers, dans ces sortes de pièces, comme dans les autres, l'accumulation des rimes hétéroclites :

Quoi! plus vite que la bise
Je verrai l'heureux Cambise
Posséder la beauté bise
Qui seule a su me toucher!
Ah! cette cruauté m'outre :
Auparavant qu'on passe outre,
Je veux me pendre à la poutre
De notre plus haut plancher.

Il faut avouer que voilà un beau choix de rimes redoublées. En voici d'autres choisies dans ce même esprit, qui semble être partout celui de l'auteur (*la Métromanie* exceptée), c'est-à-dire dans le dessein *original* d'écorcher les oreilles :

Je savais bien, vilain masque,
Que ton chien de cœur fantasque
Me préparait cette frasque.
L'honnête homme que voilà!
Crains pour ton visage flasque
Quelque terrible bourrasque,
Et que je ne te démasque
Avec ces dix ongles-là.

Mais le plus rare assemblage de bizarrerie et de platitude, c'est ce couplet-ci, toujours sur le même air, celui *des trembleurs* (car ici le Sage a raison; il faut chanter pour bien sentir ces couplets-là, dans le mauvais comme dans le bon) :

Est-ce une vision? Ouffle!
L'étonnement me boursoufle...
Ah! je respire, je souffle;
C'est lui, c'est Phanès, hélas!
Notre beauté n'est qu'un souffle.
L'escarpin devient pantoufle.
C'est pourtant moi : quoi! maroufle,
Tu ne me reconnais pas?

Ah! M. d'Assouci, qui vous appeliez *Empereur du burlesque*, vous risquez un peu d'être détrôné; et vous aussi, Vadé le poissard, vous avez ici un rival. Jupiter dit à Junon :

Quelle heure est-il, margot?
Tu dors comme un sabot.
. . . .
C'est tant pis pour Margot.

Momus dit qu'il est né *parole en gueule*. Voici un petit dialogue qui prouve que Piron était né comme ce Momus-là, c'est-à-dire comme Momus-Vadé :

Adieu donc, Calliope.
— Adieu, le beau petit poupon.
— Adieu, charmante gaupe.
— Adieu, vieux fou, vilain barbon.
— Adieu, salope.

Veut-on voir comment il fait parler un chœur de jeunes filles dans l'*Endriague*? Il n'y avait pas même ici de prétexte pour le burlesque. Cet *Endriague* est le monstre de l'Arioste, qui tous les six mois dévore une fille. Elles chantent le refrain connu : *Marions, marions-nous ;*

Ce monstre n'en veut qu'aux filles.
. . . .
Gardons-nous de mourir filles.

Il n'y a rien à dire; mais Piron *l'original* ne s'en tient pas là :

S'il faut que, malgré nos soins,
Tôt ou tard il nous croustille,
Avant qu'il nous croque, au moins,
Qu'un jeune amant nous mordille.

Il y a là autant de bon goût que de décence. En général, Piron est heureux à faire parler les filles, témoin celle qui paraît la première dans *la Rose*, celui de ses opéras-comiques qu'on a vanté comme son chef-d'œuvre, et que des amateurs, qui ne sont pas difficiles, prétendent distinguer de tous les autres qu'ils abandonnent :

Colin, campos, courage, allons!
Ma mère a tourné les talons.
Les chats décampés, les rats dansent;
D'aujourd'hui mes beaux jours commencent.
Ah! l'on compte que j'aurai donc
Les deux pieds dans un chausson!
Je ne suis pas si sotte.
Et plan, plan, plan;
Place au régiment de la calotte.

Cette Rosette, qui n'a que douze ans, et qui est une bergère de village, parle comme si elle avait été élevée dans les coulisses de la foire : le style de Vadé n'est-il pas bien placé là? Ce sujet de *la Rose* était par lui-même d'une extrême indécence, et on eut beaucoup de peine à en permettre la représentation; mais rien n'empêchait que le tableau, quoique libre, ne fût gracieux; on y pouvait même jeter un peu d'intrigue et d'intérêt : ce n'est pourtant, à peu de chose près, qu'un amas de quolibets libertins, répétés et usés partout. Piron, brouillé avec les Grâces, les habille toujours à la halle :

La tamponne
M'abandonne
Pour quelques pommes;
Retournons à nos navets.

C'est que le *Bel esprit* qui appelle cette petite Rosette *tamponne*, et qui est bien franchement, dans toute la pièce, un *bel esprit* donné pour tel, vient de se déclarer l'auteur d'une chanson pour Marguerite, qui commence ainsi :

Que faites-vous, Marguerite?
Ratissez-vous des navets?

Il veut voir *la Rose* qui a été donnée en garde à Rosette *la tamponne*, et il a promis à Rosette de

d'esprit. Il s'appelait Parisot, et a péri, comme tant d'autres, en qualité de *conspirateur*.

l'*immortaliser* comme Marguerite; ce qui n'a pas laissé que de la toucher un peu, et il y a de quoi.

L'Amour recommande l'Hymen, en qualité de malade, au dieu de la médecine :

> C'est un désordre incroyable;
> Les sages-femmes, sans moi,
> Grâce au sommeil qui l'accable,
> N'auraient presque plus d'emploi.

Cela n'est-il pas dit bien finement? Si ce sont là *les saillies qui n'appartiennent qu'à Piron*, l'éditeur n'avait donc pas lu *le Théâtre de la Foire*, dont je viens de parler, et *le Théâtre-Italien* de Gherardi, dont je parlerai : il aurait vu de ces *saillies*-là à toutes les pages; il aurait vu des Pierrots qui n'ont pas un autre langage que ceux de Piron, dont l'un dit, en parlant d'un âne :

> Des bêtes, sans contredit,
> Il est la crème.

La crème des bêtes! cela est heureux. Un autre dit à sa Colombine : *Eh quoi! belle rôtisseuse de cœurs, ne saurai-je jamais à quelle sauce mettre les sentiments du mien, pendu à votre crochet?* En vérité, j'aime mieux le Jeannot des Variétés, quand il parlait du *couteau de son père* (*Dieu veuille avoir son âme*) *pendu à son côté*. Ce Jeannot, ne faisant point d'esprit, ne faisant point de figures, était beaucoup mieux dans le naturel de la bêtise; et ce qui le prouve, c'est que les constructions baroques de ces phrases populaires se sont depuis trouvées mille fois dans les harangues révolutionnaires [1], et c'était bien là le naturel; mais ils faut avouer qu'on y joignait aussi l'esprit et les figures, et c'était là *le génie* et *la philosophie*.

Qui croirait que Piron aussi eût été *philosophe*, et de la première force, si l'on n'en voyait la preuve détaillée dans le premier de ses opéras-comiques, *Arlequin-Deucalion*? Je ne parle que pièce en main; c'est là qu'on trouve dans toute sa pureté *le grand principe de l'égalité et de la liberté universelle, et de la régénération du genre humain*. On nous l'a donné comme une découverte aussi sublime que neuve : pauvres gens! écoutez, écoutez *Arlequin-Deucalion*, en 1722, faisant des hommes à coups de pierre, comme on a fait depuis des *citoyens* à coups de canon.

« Ma *suprématie* aura soin de les égaliser. »

Certainement, lorsqu'on jouera sur le théâtre *Arlequin législateur*, il ne pourra rien trouver de mieux que cette *suprématie* qui *égalise tout* (pour que tout lui obéisse également, bien entendu) : ce trait-là ne doit pas se perdre, il est sans prix, et Piron a été cette fois prophète sans y penser. Quoi de plus *philosophique* que ce qu'il ajoute?

« L'inégalité *détruite, je réponds du bon ordre et de la félicité universelle.* »

Je réponds. N'est-il pas sûr de son fait comme un *philosophe?* Des malveillants diront qu'il eût été peut-être un peu embarrassé, s'il avait vu, comme nous, cette *félicité universelle* après *l'inégalité détruite*. Point du tout, il eût fait comme ses successeurs; il aurait toujours *répondu* de tout *pour la génération suivante;* il aurait, comme eux, *répondu* de tout, de semaine en semaine, de mois en mois, d'année en année, et si la race *philosophique et révolutionnaire* pouvait se perpétuer jusqu'à la fin du monde, il est d'une certitude reconnue que, la veille du dernier jour, le dernier *philosophe* écrirait comme Condorcet sur *la perfectibilité indéfinie dans les siècles*, et le dernier jour même il dirait en voyant tout finir : « Eh bien! ce n'est pas moi qui ai tort; il ne m'a manqué pour avoir raison qu'une centaine de siècles de plus, peut-être mille; qu'importe? c'est une bagatelle dans l'immensité de mes calculs, qui n'en sont pas moins bons. Est-ce ma faute à moi, si le monde, *qui devait être éternel*, s'avise de finir? On ne peut pas tout prévoir; et puis, que ne m'a-t-on laissé faire [1]? »

Il est vrai que, dès la scène suivante, notre Arlequin, conséquent comme un *philosophe* ou comme une Convention, déroge un peu à son *égalité universelle;* mais c'est du moins *dans le sens de la révolution*, et l'on ne saurait lui reprocher de n'être pas *à la hauteur*. On va voir s'il sait *mettre au pas* les créatures qu'il vient de produire. Il y en a d'abord quatre, un laboureur, un artisan, un militaire, un robin; car ils paraissent avec le costume de leur état.

— *Au laboureur :*

« Tu es mon aîné, toi, le premier de ces drôles-là, comme le plus nécessaire à tous.... »

— *A l'artisan :*

« Marche après ton aîné, toi, comme le siècle d'argent suivit le siècle d'or. Il sera nécessaire; tu ne seras qu'utile.... »

Si ce n'est pas là notre *philosophie* [2] dans toute sa profondeur, qu'on me dise ce que c'est.

[1] Les feuilles du temps, plus précieuses qu'on ne croit, en fourniront la preuve à qui voudra la chercher.

[1] Si ce n'est pas là exactement le fond de toutes les prédications *philosophiques et révolutionnaires*, il n'est pas vrai qu'il fasse jour à midi; et la plaisanterie, qui est l'arme du mépris, ne serait pas permise, si l'on n'avait en main la preuve de fait, qui est l'arme de la raison.

[2] Comme ces fastueuses inepties ont été débitées pendant dix ans, et érigées en dogmes, il faudra bien une fois les examiner sérieusement; et l'on sera peut-être surpris de n'y voir que l'oubli le plus inconcevable des vérités les plus communes et les plus démontrées, et un prodige d'ignorance, d'insolence et de bêtise.

Au militaire :

« Chapeau bas, mon gentilhomme; un peu de modestie. Tout ton talent sera de savoir tuer, pour tuer ceux qui voudront tuer tes frères, et les troubler dans leurs respectables professions. »

Quant au robin, il ne lui dit guère que des injures, et veut qu'il tienne la balance de Thémis *comme un garçon de boutique*.

On voit combien Piron était fort sur la morale; aussi l'a-t-il personnifiée dans une de ses pièces, *les Enfants de la Joie :* elle veut qu'ils l'aident *à corriger les vices et à chasser l'ennui du cœur des malheureux mortels*. Je ne sais pas quel *vice* il a *corrigé* dans ces quatre volumes de rapsodies foraines. Quant à *l'ennui*, je ne prétends pas qu'il fût un des habitués de ces spectacles-là, où l'on allait rire des folies d'Arlequin et des sottises de Pierrot, comme on allait aux guinguettes s'enivrer de vin à six sous. Chacun s'ennuie ou se désennuie suivant sa portée; mais la *morale* de Piron n'a sûrement pas chassé l'*ennui* ni même le dégoût de son *Théâtre de la Foire*, qui n'a jamais pu amuser que son éditeur Juvigny et son panégyriste Imbert.

Ce n'est pas qu'il y ait épargné la satire littéraire, qui était encore un des reliefs de ce spectacle les plus communs et les plus faciles, mais qui n'y est pas de meilleur goût que le reste. Piron, alors à peu près inconnu, s'égayait tout à son aise sur tout ce qui pouvait lui fournir une épigramme telle quelle, et d'abord sur le Sage et Fuselier, ses rivaux forains; car la foire opposait tréteaux à tréteaux et champions à champions. Le Sage et Fuselier avaient abandonné Francisque, persécuté par les grands théâtres, et avaient passé, par dépit, dans le camp de Polichinelle. Piron,

Jeune et dans l'âge heureux qui méconnaît la crainte,

surtout quand il connaît le besoin d'argent, s'était fait le tenant de l'aventureux Francisque, qui risquait tout, quand Piron ne risquait rien. Celui-ci ne manquait pas de draper dans l'occasion ses deux concurrents du préau des marionnettes, qui ne laissaient pas d'attirer aussi du monde et d'avoir leurs partisans. Il y avait combat à mort entre l'Arlequin de Piron et le Polichinelle de le Sage. Le dernier avait le dessous, comme de raison, dans la loge de Francisque, et Arlequin le jetait dans la mer; et, pour transmettre cette victoire à la dernière postérité, Piron a grand soin de nous apprendre, dans une note historique, que *c'était y jeter le Sage et Fuselier* [1], qui pourtant ne sont pas plus noyés que l'Arlequin de Piron; car nous avons aussi leurs marionnettes imprimées, et de part et d'autre rien n'est perdu. On voit assez pourquoi je ne dédaigne pas de m'amuser aussi de ces pauvretés, qui font connaître les hommes : c'est qu'elles sont de l'auteur de *la Métromanie*, et de celui de *Gil-Blas* et de *Turcaret*, et qu'ils n'ont pas voulu qu'elles fussent oubliées.

Piron a fait plus; et ce *métromane* renforcé, dont on a voulu faire *un bonhomme* et presque un la Fontaine, fut si constamment occupé de ses petites haines poétiques, qu'en revoyant au bout de trente ans ces platitudes satiriques de sa jeunesse, il y en ajouta de nouvelles, sans s'apercevoir même qu'il antidatait de manière à se trahir. C'est ainsi que, toujours envenimé contre la Chaussée, dont les succès nombreux et durables le tourmentèrent toujours, il l'a fait rentrer, mais bien maladroitement, dans des vers adressés, en 1726, à Dominique-Arlequin, dont il fait tout à la fois un Roscius et un Térence; ce qui prouve qu'il ne lui en coûtait pas plus pour flagorner un bouffon dont il avait besoin, que pour outrager un bon écrivain qu'il haïssait. Ce Dominique devait jouer le rôle de *Sultan-Public* dans la parodie de *Mariamne*, en 1726; n'oubliez pas la date :

Parais donc mécontent, dédaigneux, dégoûté,
Tel qu'est le plus souvent le barbare parterre
Quand on donne une nouveauté,
Tel que de jour en jour il devient pour Voltaire,
Tel que pour la Chaussée on le voit d'ordinaire,
Et tel que pour Nadal il a toujours été.

Passons sur ce Nadal mis à côté de Voltaire et de la Chaussée; passons même, vu l'époque de la pièce, sur ce public si *dédaigneux pour Voltaire*, dont, en effet, il avait fort mal accueilli l'*Artémire* et la *Mariamne;* ce qu'il pouvait faire sans beaucoup de *dégoût*, puisqu'il avait su goûter *OEdipe*. Mais que fait ici la Chaussée, dont le nom même ne fut connu que sept ans après, dont le premier ouvrage est de 1733, et dont les sept premières pièces eurent toutes du succès, et trois, entre autres, un succès brillant et toujours soutenu, *le Préjugé à la mode*, *Mélanie*, et *l'École des Mères?* Voilà donc le public *dédaigneux* pour la Chaussée, avant de connaître la Chaussée, et *dégoûté d'ordinaire* pour un auteur dont il applaudit les ouvrages depuis 1733 jusqu'en 1744, sans interruption. Était-ce la peine d'antidater

[1] On répéta ce fin lazzi d'Arlequin, il y a une vingtaine d'années, dans je ne sais quelle farce jouée aux Boulevards où l'on *jetait une harpe dans un fossé ;* et, suivant le dire de Piron, *c'était y jeter* celui qui s'appelle la Harpe. Toute la belle littérature du café du Rempart s'était rassemblée à ce spectacle digne d'elle, et applaudissait de toutes ses forces..., Heureux temps, où les vengeances des mauvais auteurs se bornaient à vous enterrer par métaphore dans la loge des marionnettes.

pour mentir avec plus de maladresse? Le mensonge, pour être plus impudent, en est-il plus ingénieux? La haine qui nie les faits publics est-elle autre chose que du délire et de la rage? Il faut que le plaisir d'injurier soit bien savoureux pour certaines gens (car ces réflexions ne sont pas pour Piron seul), puisqu'il efface chez eux un sentiment qui doit être bien pénible, ce me semble, l'intérieure et invincible honte de mentir à soi-même et aux autres; et c'est ce que font toute la journée presque tous ces hommes livrés à la fureur d'écrire, n'importe comment ni pourquoi, et qui, en courant après des chimères de gloire, s'étourdissent sur des bassesses réelles.

Mais celui qui fut le premier en butte aux traits de Piron, et qu'il continua de harceler jusqu'au dernier moment, peut-être d'autant plus que, par une singularité assez remarquable, il ne put jamais attirer son attention, c'est Voltaire. On voit qu'il a pour lui une haine d'instinct. Il y revient partout; il traite *la Henriade* à peu près comme le *Clovis* de Saint-Didier; il insulte aux plus beaux vers, comme font toujours l'ignorance et l'envie : l'une méconnaît ce qui est bon, l'autre le déteste. S'il fait désarçonner un poëte par Pégase, c'est à propos de ces deux vers, dont le second est sublime :

Oui, tous ces conquérants rassemblés sur ce bord,
Soldats sous Alexandre, et rois après sa mort.

On n'avait guère retenu d'*Artémire* que ces deux vers; aussi n'est-ce pas d'*Artémire* que Piron dit du mal; elle était tombée : c'est de ces deux vers; tout le monde les trouvait beaux.

Il ne tint pas à Panard que l'opéra-comique ne sortît de ses ordures. C'était un homme d'un caractère probe, de mœurs simples, et d'un esprit sain, quoique buveur de profession; mais il n'avait aucun talent pour le théâtre. Ses pièces sont dénuées de toute invention, de tout effet dramatique : la morale y est commune, et l'allégorie aussi froide qu'il soit possible. C'est pourtant à ces spectacles de la foire qu'il se fit d'abord une réputation; mais ce fut le mérite de l'à-propos qui fit réussir ses premières pièces, *les Vœux sincères, les Vœux accomplis*, où il ne s'agissait que de célébrer la convalescence du roi [1] et la naissance du Dauphin, sujet de la joie publique, toujours indulgente pour ses interprètes. Le talent qui le distingua bientôt, fut celui des couplets-vaudevilles : ceux qu'il faisait chanter à la fin de ses pièces méritèrent d'être remarqués par les connaisseurs, d'autant plus qu'ayant d'ordinaire pour objet la censure morale, ils étaient en même temps d'une tournure beaucoup plus heureuse que les couplets licencieux où l'on avait accoutumé les oreilles des spectateurs. Les vers étaient mieux faits, et plaisaient à la fois par un tour naturel et piquant. De cet exemple, et de celui de Favart qui vint peu après avec un talent bien supérieur, il résulte une observation assez importante; c'est qu'à la foire même le bon goût n'a commencé à se montrer qu'avec la décence. Ces deux qualités réunies justifient le titre de *père du vaudeville moral* que Marmontel a donné à Panard; mais je crois qu'il va trop loin quand il l'appelle aussi *le la Fontaine du vaudeville*. C'est compromettre un peu, ce me semble, un nom qui ne devait pas se trouver là, et il s'en faut que les deux genres et les deux auteurs donnent l'idée de la même perfection. Panard ne s'en est approché tout au plus que dans cinq ou six vaudevilles choisis; encore sont-ils tous un peu longs, et il n'y en a pas un qui ne laisse à retrancher. Il nous en reste de lui un très-grand nombre et bien plus que de pièces de théâtre : aucune des siennes n'est restée, mais sa supériorité dans le couplet était si reconnue, que presque toujours on s'adressait à lui pour le vaudeville général, qui termine d'ordinaire ce spectacle. Les siens ne contenant que des moralités de toute espèce qui ne tenaient point au drame, rentrent dans la classe des chansons, et sous ce titre lui feront toujours honneur, ainsi que quelques autres morceaux d'une muse badine, galante ou morale, qui marquent sa place à l'article des *Poésies diverses*. Ici j'observerai seulement qu'il y avait de l'abus dans l'emploi qu'il faisait de ses moralités en tirades, qu'il insérait dans le dialogue de ses opéras-comiques. Dans celui qui a pour titre *l'Impromptu des Acteurs*, joué aux Italiens en 1745, on trouve de suite cinq de ces tirades, assez étendues pour faire sentir davantage leur médiocrité :

L'esprit n'est plus qu'un *faux* brillant,
La beauté qu'un *faux* étalage,
Les caresses qu'un *faux* semblant,
Les promesses qu'un *faux* langage, etc.

Quatorze vers sur le mot *faux*, et puis dix sur le mot *par :*

L'amour se soutient *par* l'espoir,
Le zèle *par* la récompense,
L'autorité *par* le pouvoir,
La faiblesse *par* la prudence, etc.

Ensuite le mot *plus :*

Pour être heureux, il faut avoir
Plus de vertu que de savoir,
Plus d'amitié que de tendresse,
Plus de conduite que d'esprit,

[1] C'est là que Louis XV reçut de Panard (et non pas de Vadé, comme l'a dit Voltaire) le surnom de *Bien-aimé*, alors avoué par la France, mais qu'il ne garda pas, comme Louis XIV celui de *Grand*.

Plus de santé que de richesse,
Plus de repos que de profit, etc.

De là nous passons sur le mot *petit :*

Petit bien qui ne doive rien,
Petit jardin, *petite* table, etc.

Et enfin le *trop :*

Trop de repos nous engourdit;
Trop de fracas nous étourdit;
Trop de froideur est indolence,
Trop d'activité, pétulance, etc.

L'auteur aurait dû sentir qu'il y avait du *trop* aussi, et beaucoup, dans tous ces petits cadres symétriques, où un seul mot donne la même forme à une douzaine de vers, et pourrait la donner à cent; car rien au monde n'est plus facile, et ce n'est pas ici que la difficulté vaincue excuse la frivolité de l'invention. Quand on lit de pareils vers on croit défiler un chapelet grain à grain. De plus beaucoup de ces maximes sont, ou trop banales, ou trop vagues, et n'apprennent rien du tout. La pièce entière est farcie de ces lieux communs :

Paris en bagatelle abonde :
C'est une ville où nous voyons
Bien des têtes, peu de cervelles,
Beaucoup de livres, peu de bons,
Beaucoup d'amants, peu de fidèles, etc.

Est-ce la peine d'engrener les rimes pour dire ces riens? Mais, encore une fois, ce n'est pas ici qu'il faut chercher le mérite de Panard; il aura sa place ailleurs.

Vadé n'en peut avoir nulle part, malgré la vogue, heureusement très-passagère, qu'il s'acquit dans le *genre poissard,* qu'il eut, dit-on, l'honneur de créer, et qui n'est qu'une espèce de burlesque, c'est-à-dire la plus mauvaise espèce d'un mauvais genre. Les facéties des *Étrennes de la Saint-Jean,* qui avaient précédé, et qui furent très-courues, comme étant l'ouvrage d'hommes de bonne compagnie, mais non pas de bon goût, étaient d'une nuance au-dessous de Vadé; elles n'allaient guère que jusqu'au populaire, et Vadé s'élève jusqu'au poissard : il approfondit toutes les finesses, et s'approprie toutes les figures du langage des halles, où il avait même appris à contrefaire très-bien les personnages qu'il faisait parler; ce qui le mit quelque temps à la mode dans les sociétés de Paris, où le talent de contrefaire a toujours réussi. Nous y avons vu depuis d'autres mimes de différente espèce, que les riches invitaient à leurs soupers et à leurs fêtes; ce qui prouvait un progrès dans les arts comme dans les mœurs, puisque du temps de nos pères il n'y avait que les rois et les princes qui eussent leurs bouffons en titre.

L'Impromptu du Cœur, Nicaise, Jérôme et Fanchonnette, les Racoleurs, etc. sont plus ou moins de ce genre poissard; et malgré tout l'éclat qu'ils ont eu à la foire, on me dispensera, je l'espère, d'en rien citer. Mais Vadé s'essaya aussi dans la comédie-vaudeville d'un ton plus relevé, et *le Suffisant, le Trompeur trompé,* réussirent avec des airs connus, comme *les Troqueurs* avec des airs nouveaux. On s'aperçoit, en lisant ces pièces, que l'auteur n'avait fait aucune étude, et savait assez mal le français, mais qu'il ne manquait pas d'esprit naturel. Il mettait assez facilement en couplets parodiés le jargon de quelques petits-maîtres de ce temps-là, copies gauches et maussades du *Versac* de Crébillon fils, qui du moins est un *roué* [1] d'un meilleur ton. Deux menuets, qui eurent la plus grande vogue, ont contribué à faire vivre jusqu'à nos jours deux morceaux du *Suffisant,* parodiés sur ces airs qu'on aimait à entendre et à répéter :

Vous boudez,
Vous gardez
Le silence, etc.

Le scrupule,
Lindor, dans un homme élégant,
Est ridicule, etc.

Ces deux morceaux son légèrement versifiés, et on les a fait entrer dans tous les recueils de chansons. De toutes celles qu'a faites Vadé, il n'y en a que deux qui aient mérité d'être retenues.

Sous un ombrage frais,
Fait exprès, etc.
Une fille
Qui toujours sautille, etc.

Encore cette dernière n'est-elle pas sans beaucoup de fautes. Mais l'autre prouve qu'on a eu tort d'attribuer exclusivement à Panard l'adresse de tirer parti de ces vers monosyllabiques qui, bien placés dans la phrase, et d'accord avec le chant, ont d'autant plus d'effet qu'ils semblent moins aisés à encadrer. Vadé s'est souvent servi de ce petit artifice dans des chansons qui d'ailleurs ne valaient rien; mais il l'a employé ici tout aussi heureusement que Panard :

Tout bas le cœur
Dément sa rigueur.

[1] Observez que cette dénomination, tout au moins bizarre, et que j'ai toujours vue d'un usage général dans le monde, datait de la régence, et qu'on appela originairement *roués* les affidés du prince régent et les familiers de ses soupers. *La roue* et les plaisanteries sur *la roue* pouvaient fort bien convenir à ces gens-là; mais comment les femmes ont-elles pu prendre l'habitude de répéter à tout propos, *C'est un roué; vous êtes un roué?* C'était apparemment pour ne pas dire un fat, un libertin, un vaurien, toutes expressions communes, au lieu que *roué* venait de la cour, et on en avait tiré un autre mot tout aussi usité, une *rouerie.* Comme le langage se perfectionne avec les mœurs!

Fille qui dit autrement,
Ment.
. . . .
Peut-on avoir, quand on dort,
Tort.
. . . .
Pour arrêter ce jeu-là,
Là.

Il ne reste donc que quelques chansons à ce Vadé dont on a voulu faire, avec un sérieux très-ridicule, *le créateur d'un genre* [1]. On a cru dire quelque chose en l'appelant *le Téniers de la poésie* : quand on eût dit *le Càllot*, cela n'aurait pas eu plus de sens; et ce n'est pas ici que s'applique le *ut pictura poesis*, dont on a tant abusé. Il ne faut pas beaucoup de connaissances et de réflexion pour sentir que, si les Halles et les Porcherons peuvent fournir au pinceau et au burin, ils n'ont rien qui ne soit au-dessous de la poésie. Les arts qui parlent aux yeux ont toujours une ressource dans le mérite de l'exécution matérielle, dans la vérité des couleurs et des formes. Il n'y en a aucun à rimer des quolibets grossiers; ce qui ne suppose d'autre peine que celle de les apprendre. La ressemblance du langage n'est ici d'aucun prix, parce que, dans une nature si basse et à ce point dégradée, c'est précisément le langage qui se refuse à l'imitation, puisque les arts dont le but est d'imiter pour l'âme et l'esprit ont pour principe de ne jamais les révolter ni les dégoûter. Ainsi la tête d'un fort de la halle ou d'une marchande de poisson peut plaire dans un tableau ou dans une gravure, et peut aussi être rendue dans la poésie qui décrit; mais les discours de ces deux personnages-là sont insupportables dans la poésie qui fait parler, et encore plus qu'ils ne le sont par eux-mêmes; car qu'y a-t-il de pis que le travail d'imiter ce dont personne ne se soucie? On objecte (et c'est le seul argument spécieux) le succès de ces pièces, et le concours qu'elles attiraient; mais on ne fait pas attention au vrai motif de ce succès. Ce n'était nullement ce qui avait rapport à l'esprit, mais bien ce qui avait rapport aux yeux et aux oreilles : pour celles-ci, le chant des couplets et la gaieté des refrains; pour ceux-là, le masque et le jeu des acteurs; et cela rentre dans ce qui a été ci-dessus établi. On peut s'amuser à voir la bassesse même et la grossièreté artistement contrefaites; la fidélité de l'imitation fait passer sur le dégoût de la chose; tant l'homme aime naturellement à voir imiter. C'est ainsi que *Jeannot* attira tout Paris par l'habitude acquise de faire de son visage un masque qui figurait toutes les sortes de nature ignoble, et par un accent qui l'avait rendu supérieurement populaire. Mais quelqu'un faisait-il cas de ce qu'il disait? Je ne le crois pas; et pourtant ses rôles valaient bien le *Jérôme* et les *Racoleurs* de Vadé, pour le moins : et je ne parle que de ces rôles de *jeannoteries;* ses *Pointus* valaient beaucoup mieux. Mais tout cela, en dernier résultat, revient à ce que j'ai dit des arlequinades, et n'est point fait pour être lu, car on lit avec les yeux de l'esprit. En ce genre, acteurs et auteurs ne doivent point quitter les planches [1] : des mimes et des bouffons ne sont pas des écrivains, et la sottise la mieux imitée n'est un *genre* [2] d'écrire que pour les sots.

A l'égard des pièces où Vadé est sorti du ton poissard, le fond en est si mince, elles sont si dénuées d'intrigue et d'action, qu'elles ont dû disparaître, ou se réfugier aux tréteaux des boulevards, quand l'opéra-comique fit assez de progrès pour devenir enfin un genre, qu'on peut appeler le mélodrame comique; et il dut ses progrès à des hommes de talent qui l'enrichirent successivement de leurs productions diverses, Favart, Sedaine, Marmontel et d'Hèle, dont il est temps de parler.

SECTION II. — Favart.

Favart est le premier qui ait tiré l'opéra-comique de son ancienne et longue roture; et en cela il fit ce que n'avaient pu faire ni le Sage, ni Piron, ni Boissy, ni Fagan, car ces deux derniers ont aussi laissé, mais dans un entier oubli, quantité d'opéras-comiques. C'est une nouvelle preuve qu'il n'est pas toujours vrai que qui peut le plus peut le moins, puisque les auteurs de *la Métromanie*, de *l'Homme du jour* et de *Turcaret* n'ont pu faire un seul opéra-comique qui ne fût loin, mais très-loin, de ceux de Favart. Cet homme vraiment estimable, autant par les qualités sociales que par celles d'écrivain, et à qui l'on ne peut au moins disputer la modestie et la douceur, puisqu'il se laissa si longtemps disputer ses ouvrages par l'opinion trompée, et que celui qu'elle lui donnait si mal à propos pour rival [3], ne cessa

[1] On peut voir dans la préface des éditeurs d'un Vadé en six volumes, et à l'article de ce même Vadé dans la *Bibliothèque des Théâtres*, comme on réprimande doctement ceux qui ne veulent pas reconnaître dans ce mime des guinguettes un *peintre de la nature*.

[1] Encore ne peuvent-ils guère divertir qu'un moment. J'allai, comme tout le monde, voir *Jeannot* dans le temps de sa gloire, et dans la pièce qui fit sa célébrité. Il me fit tant rire, que j'y voulus revenir une seconde fois; car le rire m'a toujours fait du bien. Il m'ennuya : c'est que l'étonnement était passé, et que je le savais par cœur. C'est bien assez que cette espèce de perfection amuse une fois; c'est tout ce qu'elle peut faire. Il en est de même des bouffons et des mimes de société : au bout d'un quart d'heure ils m'ennuyaient à la mort.

[2] Au moment où l'on imprimait cet article, un des *philosophes* du *Journal de Paris* me reprochait gravement de n'avoir point compté *la Pipe cassée* parmi les poëmes français dont je devais faire mention. Ce *philosophe* s'appelle Feydel; c'est tout ce que j'en sais, et par sa signature : personne n'a pu m'en apprendre davantage.

[3] L'abbé de Voisenon.

pas d'être son ami; cet auteur si fécond, sans être trop négligé, a réuni dans ses bonnes pièces, qui sont en assez grand nombre, le naturel, la finesse, la grâce, la délicatesse, et le sentiment.

Son chef-d'œuvre, qui est encore et peut-être sera toujours celui du vaudeville dramatique, *la Chercheuse d'esprit,* a un avantage unique jusqu'ici, c'est de pouvoir être lu et relu avec un plaisir continu, quoiqu'il soit de nature à devoir beaucoup aux tableaux du théâtre et au choix des airs. Dans un sujet assez chatouilleux, il n'y a pas un mot indécent [1], et il ne fallait pas un art vulgaire pour déniaiser l'innocence de Nicette sans la ternir, et opérer en si peu de temps sa métamorphose et celle d'Alain, sans que la vraisemblance, qui est complète, laisse rien soupçonner au delà de ce qu'on voit. La petite intrigue de la pièce est très-bien ourdie, et ne devait pas être d'une trame plus forte : tous les fils en sont dirigés et entrelacés vers l'objet principal, qui est d'amener, de justifier et de seconder les démarches de Nicette pour avoir *de l'esprit.* Ce seul mot, d'après le conte si connu dont la pièce est tirée, indique assez ce que l'auteur était obligé de faire, et ce qui n'était rien moins qu'aisé. Il fallait jouer sans cesse avec l'imagination du spectateur, et lui faire attendre toujours ce qu'il était impossible de lui laisser seulement entrevoir sans la blesser elle-même. Aussi la pièce est-elle bien au-dessus du conte, quoiqu'il soit narré comme il appartenait à la Fontaine; et c'est peut-être la seule fois où le *conteur* est resté au-dessous du poëte qui le mettait en scène. Combien Favart lui-même en est loin dans *la Servante justifiée!* Le seul dialogue des *deux Commères,* dans le conte, vaut mieux que toute la pièce. Mais ici la prose et les couplets, tout est excellent. Tous les personnages parlent à merveille, c'est-à-dire comme ils doivent parler; tous, hors Nicette et Alain, peuvent avoir quelque esprit, et l'auteur leur donne celui de leur caractère et de la situation. Alain et Nicette n'en manquent point, car ils ne disent point de sottises : ils sont innocents, et non pas niais, et leur naïveté n'est pas sans grâce, d'autant qu'elle leur fait dire très-naturellement des choses qui sont naïves pour eux, et gaies pour le spectateur. Les scènes de Nicette et d'Alain sont pleines de cette espèce d'agrément qui était celui du genre et du sujet; et pour l'avoir tout entier sans passer la mesure, il fallait du talent et du goût.

« Je suis fâché de n'avoir point d'esprit : je vous en ferais présent. — Je ne sais; j'aimerais mieux vous avoir cette obligation-là qu'à d'autres.... — Je ne sais comment ça se fait, mais vous me revenez mieux que toutes les filles du village. — Et vous, vous me plaisez mieux que Robin mon mouton. »

Ce dialogue est très-bien conçu dans sa naïveté; *Robin mon mouton* marque tout au juste où en est encore Nicette. Quelques scènes après, elle a déjà fait bien du chemin, pas trop ni trop vite. Mais dans cette même scène le naïf devient plaisant :

NICETTE.
Cherchons-en ensemble (*de l'esprit*);
Quand nous en aurons,
Nous partagerons.
ALAIN.
Vous avez raison, ce me semble.
J'en trouvarrons mieux
Quand nous serons deux.

L'innocence est toujours dans les personnages [1], et la malice pour les spectateurs : on rit, et ni l'un ni l'autre ne savent pourquoi l'on rit. C'est le comique d'*Agnès,* sauf la disproportion des genres, qui est la même que celle des deux auteurs; mais en petit comme en grand, la vérité a toujours son prix.

ALAIN.
La part sera bientôt faite.
Dès qu'il m'en viendra,
Tout sera pour vous, Nicette;
Tout pour vous sera.

C'est le sentiment dans sa simplicité; et le spectateur, qui l'interprète à sa manière, peut rire sans qu'il y ait de la faute d'Alain. Mais Nicette veut que *tout soit en commun,* et imagine d'aller à Paris avec Alain pour *chercher de l'esprit.*

ALAIN, *chantant.*
On trouve de tout à Paris :
On en vend là sans doute.
Ne vous embarrassez du prix;
J'en aurons quoi qu'il en coûte
Allons ensemble de ce pas :
Et que sait-on? peut-être, hélas!
J'en trouvarrons en route.

Tout cela est fort gai et innocemment gai. Quant aux ressorts de l'intrigue, rien n'est mieux imaginé que cette madame Madré, amoureuse d'Alain, et qui lui donne des leçons au profit de Nicette! C'est la vérité et l'expérience.

[1] Il y en a un de mauvais goût, *mon trognon*, dans un couplet que chante l'Éveillé. Ailleurs, M. Narquois définit l'esprit, *saillie aimable et raisonnée.* La raison peut quelquefois s'exprimer en *saillies*, et c'est ce que l'auteur a voulu dire; mais c'est précisément quand elle est en *saillies* qu'elle n'est pas en raisonnements, et *saillie raisonnée* offre deux mots incohérents. Ce sont, je crois, les seules taches dans le style; et le soin même qu'on prend ici de les relever prouve que la pièce est bien écrite.

[1] Tant mieux pour l'auteur : mais pourtant quels parents sages et timorés conduiront leurs filles à un pareil spectacle? Et ce que je dis de celui-là, je le dis de tous. La raison et la décence les interdisent aux jeunes personnes : n'y exposez jamais leur innocence ou leur curiosité. Quand elles seront mariées, passe : c'est l'affaire de leur conscience ou de leurs maris. Si les spectacles sont devenus un mal politiquement nécessaire, il faut au moins rendre ce mal le moindre possible. Plus ils sont dépravés aujourd'hui, plus il est à croire qu'ils seront épurés.

Si par hasard on trouvait mauvais (car il faut s'attendre à tout) que j'aie accordé quelques pages d'analyse au mérite d'un opéra-comique, comme j'ai cru devoir donner des volumes à celle des chefs-d'œuvre de Melpomène et de Thalie, ce qui a déplu aussi à quelques personnes, je me servirais de la même raison pour l'un et pour l'autre : c'est qu'en tout genre la connaissance approfondie de la perfection instruit cent fois mieux que la censure du médiocre ou du mauvais, et rend en même temps celle-ci beaucoup plus sensible et plus évidente. J'ai toujours laissé à la dernière dix fois moins de place qu'à l'autre : c'est ce qu'aucun critique n'avait fait, et ce qui par cette raison même me restait à faire. J'ose même ajouter qu'il n'y avait qu'un homme de l'art qui pût être critique de cette manière ; ce qui n'était pas encore arrivé, et ce qui fait que ce *Cours*, venu après tant de livres didactiques, ne ressemble à aucun ni par le plan ni par l'exécution. J'aurai occasion de prouver cette dissemblance quand j'aurai à parler de ces mêmes ouvrages, du moins de ceux qui ne sont pas oubliés, et il y en a peu. Ici je me borne à un seul exemple, qui peut faire comprendre comment l'examen et le sentiment du bon peuvent servir à faire rejeter le mauvais. Je ne prendrai pas cet exemple dans ce que le vaudeville moderne a de pis, mais dans ce qu'il a de meilleur, du moins à la représentation, et par les tableaux adaptés à la scène. *Les Amours d'été* ont sans contredit cette espèce de mérite et de succès : la lecture n'en est pas supportable. Jugez-en par ces couplets, les plus applaudis au théâtre et les plus répétés dans la société :

> Avec les jeux dans le village,
> Quand le printemps fut de retour,
> Je méprisais le tendre hommage
> De tous les bergers d'alentour ;
> Mais l'été me rend moins sauvage,
> Et je me demande, à mon tour,
> Ce qui m'enflamme davantage
> De la saison ou de l'amour.
>
> . . . .
> Sous les arbres du voisinage
> Évitons la chaleur du jour :
> Mais, hélas ! il n'est point d'ombrage
> Qui mette à l'abri de l'amour.

Je ne connais rien de plus mauvais que ces couplets. C'est, je crois, la première fois qu'on s'est avisé de donner à l'amour, et à l'amour de village, un caractère si grossier : et comme la grossièreté y est crûment exprimée ! *La saison ou l'amour*. Que cette réunion est touchante, et comme Guillot en serait flatté, s'il entendait ce monologue champêtre ! Comme elle est intéressante, cette jeune villageoise qui nous apprend qu'elle est insensible dans le printemps, dont pourtant la nature elle-même a fait la saison de l'amour, célébrée par tous ceux qui ont chanté l'un et l'autre, mais que les chaleurs de l'été *la rendent moins sauvage !* Si cet étrange excès d'indécence n'a pas été hué, il ne faut pas l'attribuer seulement à l'inimitable talent de l'actrice qui chantait ces couplets ; il faut ici reconnaître un public devenu si *philosophiquement* matériel, qu'on peut lui offrir sans honte ce que la nature elle-même a honte de montrer. Voilà le progrès de la contagion générale qui suit la subversion des principes. L'art se bornait du moins à déguiser, à embellir les faiblesses dont le cœur s'excuse, et cela seul n'était déjà que trop dangereux : on a fini par étaler les besoins humiliants que la nature raisonnable rougit d'avouer, parce qu'ils la rapprochent de la brute.

Après ce grand vice d'immoralité, c'est peu de chose qu'une cheville telle que *les arbres du voisinage*. Le voisinage est là trop visiblement pour remplir le vers, puisque jamais personne n'a dit de l'arbre qui borde le chemin, *l'arbre du voisinage*. Une faute plus choquante, c'est le bel esprit de la paysanne :

> Mais, hélas ! il n'est point d'ombrage
> Qui mette à l'abri de l'amour.

Apollon ne parle pas autrement dans Ovide :

> *Hei mihi ! quod nullis amor est medicabilis herbis.*

Mais ce n'est pas lui qui enseigne à faire parler la maîtresse de Guillot comme l'amant de Daphné. Je n'en dirai pas davantage pour ne pas trop anticiper sur *la littérature actuelle*, et je reviens à Favart.

Il a été, sur la scène, le meilleur peintre des amours de village. Et en présupposant le talent, sans lequel il n'y a rien, il était naturel que cette espèce de perfection se rencontrât sur un théâtre où il est permis de descendre à la nature commune, pourvu qu'elle soit vraie, et où la musique y joint un charme qui relève la petitesse des détails. *Jeannot et Jeannette*, *Bastien et Bastienne*, *Ninette à la Cour*, *Annette et Lubin*, sont les modèles de ce genre, et rien n'a pu encore s'en rapprocher. Il est à remarquer que dans la pièce de *Bastien et Bastienne*, donnée comme parodie du *Devin du village*, le fond est absolument le même que dans cet heureux mélodrame de Rousseau. Les scènes de l'un sont toutes calquées sur celles de l'autre : et ici la parodie, loin d'être une critique, n'est qu'une imitation, ou même une espèce de lutte à qui traitera mieux un sujet dont l'idée la plus ancienne est le *Donec gratus eram* d'Horace, et a été si souvent reproduite sous diverses formes. Rousseau a sur Favart l'avantage de l'invention théâtrale, qui, si l'on veut, est peu de chose, mais enfin qui est à lui ; Favart a, ce me

semble, celui d'une vérité plus naïve. Les personnages de Rousseau sont des bergers, il est vrai; mais leur langage fait quelquefois souvenir de la ville : dans Favart, ils sont toujours villageois tout ce qu'ils disent est du village.

Dans ma cabane obscure,
Toujours soucis nouveaux;
Vent, soleil ou froidure,
Toujours peine et travaux.
Colette, ma bergère,
Si tu viens l'habiter,
Colin dans sa chaumière
N'a rien à regretter.

Des champs, de la prairie,
Retournant chaque soir,
Chaque soir plus chérie,
Je viendrai te revoir.
Du soleil, dans nos plaines,
Devançant le retour,
Je charmerai mes peines
En chantant notre amour.

Tout cela est assez, et peut-être trop élégamment pastoral. *Devancer le retour du soleil, charmer ses peines*, ne laissent pas que d'être bien écrit pour Colin. Écoutons Bastienne :

Plus matin que l'aurore,
Dans nos vallons j'étais.
Bien après l' soir encore
Dans nos vallons j' restais.
Le travail et la peine,
Tout ça n' me coûtait rien.
Hélas! c'est que Bastienne
Était avec Bastien.

Drès que le jour se lève,
Je voudrais qu'il fût soir,
Et drès que le jour s'achève
Au matin j' voudrais m' voir.
D'où vient q' tout me chagrine
Et que j' nons de cœur à rien?
Hélas! c'est que Bastienne
N' voit plus son cher Bastien.

Le chang'ment de c' volage
Devrait bien m' dégager;
Mais j' n'en ons pas l' courage,
Et je n' fais q' m'affliger.
D'un ingrat quand on s' venge,
C'est se dédommager.
Mais, hélas! Bastien change,
Et je n' saurais changer.

Aux inversions près, qui conviennent peu à ce genre de style, mais qu'on ne saurait toujours éviter, celui de Bastienne est ici plus près de la nature que celui de Colin. Je poursuis cette comparaison, qui n'est pas indifférente :

Si des galants de la ville
J'eusse écouté les discours,
Ah! qu'il m'eût été facile
De former d'autres amours!
Mise en riche demoiselle,
Je brillerais tous les jours;
De rubans et de dentelle
Je chargerais mes atours.
Pour l'amour de l'infidèle,
J'ai refusé mon bonheur;
J'aimais mieux être moins belle,
Et lui conserver mon cœur.

Ce que dit Colette est généralement bien, si ce n'est que *charger ses atours de rubans et de dentelles* est trop bien pour elle, puisqu'un poëte s'en contenterait. *J'ai refusé mon bonheur* me fait aussi quelque peine, surtout à cause des deux vers suivants, qui en sont le démenti. Mais voyons comment Favart a brodé ce canevas de couleurs bien autrement villageoises.

Si j' voulions être un tantet coquette,
Et prêter l'oreille aux favoris,
Que je ferions aisément emplette
Des plus galants monsieux de Paris!
Mais Bastien est le seul qui peut nous plaire,
Et j'ons sans mystère
Toujours répondu :
Laissez-nous, messieux, j' somm' trop sage :
Sachez qu'au village
J'ons de la vertu.

Au déclin du jour, près d'un bocage,
Un jeune monsieu des plus gentis,
Voulait, dans un brillant équipage,
Nous mener, c' dit-il, jusqu'à Paris.
Il voulait m' donner ribans, dentelle;
Mais toujours fidèle,
J'y ons répondu :
Laissez-nous, etc.

« En bonneur, je vous trouve charmante,
« Me dit un jour un petit collet;
« Venez, vous serez ma gouvernante;
« Chez moi vous vous plairez tout à fait. »
Tous ces biaux discours n'étiont qu' finesse;
J'ons connu l'adresse,
Et j'ons répondu :
Laissez-nous, etc.

Cela est excellent : on croit entendre une jolie fille de village qui a pu être plus d'une fois exposée à de pareilles attaques. Je conçois que le théâtre du grand Opéra n'ait pas paru alors, même dans *le Devin du Village*, susceptible de ce genre de gaieté qu'il a cherché depuis dans de mauvaises farces, où rien n'approche seulement d'un de ces couplets de Bastienne; mais je dis qu'ils sont parfaits dans leur genre, et que l'auteur ne les a dus qu'au talent qu'il y apportait, et que personne n'a eu au même degré. Tout se réunit ici, vérité, gaieté, et, tout en passant, critique de mœurs. Les couplets suivants me semblent encore au-dessus, parce qu'ils sont pleins de sentiment et de grâce, et ne sont pas imités du *Devin*.

Autrefois à sa maîtresse
Quand il volait une fleur,
Il marquait tant d'allégresse,
Qu'elle passait dans mon cœur.
Pourquoi reçoit-il ce gage
D'une autre amante aujourd'hui?
Avions-je dans le village
Queuq' chos' qui n' fut pas à lui?
Mes troupiaux et mon laitage,
A mon Bastien tout était,
Faut-il qu'une autre l'engage
Après tout ce que j'ai fait?

Pour qu'il eût tout l'avantage

A la fête du hamiau,
De ribans à tout étage
J'ons embelli son chapiau.
D'une gentille rosette
J'ons orné son flageolet.
C' n'est pas que je la regrette;
Malgré moi l'ingrat me plait.
Mais, pour parer ce volage,
J'ons défait mon biau corset.
Faut-il qu'une autre l'engage
Après tout ce que j'ai fait?

Jamais la nature, dans toute la simplicité de la vie champêtre, n'a rien inspiré de plus vrai, de plus tendre, de plus gracieux que ces deux couplets-là. Je les sais depuis ma première jeunesse, et ils me paraissaient nouveaux quand je les ai lus. *J'ons défait mon biau corset* est un trait sans prix : qu'est-ce qu'une amante de village peut faire de plus? *C' n'est pas que je la regrette* est un mot qui sort du cœur, et que Bastienne explique dans le vers suivant sans songer à l'expliquer : *Malgré moi l'ingrat me plait.* Le refrain est plein du même intérêt; enfin il n'y a rien là qui n'ait pu être dit et senti au village, et rien qui n'ait du charme. On aurait tort d'en conclure qu'une ressemblance si fidèle est bien aisée : c'est tout le contraire; voyez comme elle est rare. C'est qu'il faut beaucoup d'esprit pour mettre ainsi le village sur la scène, en choisissant ce qu'il a d'agréable et d'intéressant, et ôtant ce qui peut être bas et déplaisant. Cela demande plus d'art qu'on ne pense. *In tenui labor, at tenuis non gloria* [1], du moins quand on atteint à ce point de perfection. Je me livre d'ailleurs très-volontiers, je l'avoue, au plaisir de développer cette nature-là, parce qu'elle a encore l'avantage d'être innocente.

Presque tous les couplets de ce petit ouvrage ont ce mérite du naturel, précieux partout, et ici le premier. Voyez encore Favart en parallèle avec Rousseau, dans les rôles de Bastien et de Colin.

Non, non, Colette n'est point trompeuse;
Elle m'a promis sa foi.
Peut-elle être l'amoureuse
D'un autre berger que moi?
Non, non, etc.

Combien Favart a l'imagination plus riche quand il fait parler Bastien!

Bon, bon, vous m' contez eun' fable :
Si Bastienne aime, c'est moi.
Pour me faire un tour semblable,
Elle est de trop bonne foi.
Quand je la trouvons gentille,
All' m' trouve aussi biau garçon,
Et Bastienne n'est pas fille,
A m' dire un oui pour un non.

Si j'allons dans la prairie,
All' me guett' venir de loin.
Pour m' faire queuq' tricherie,
All' se gliss' derrière el foin.
All' me jette de la tarre,
Et queuquefois aussi, dà,
All' me pousse dans la mare :
Ce sont des preuves que ça.

Et pis, c' jour qu'à la main chaude
On jouait sur le gazon,
Moi, qui ne sis pas un glaude,
Je m'y boutis sans façon.
All' toujours folle et maleigne,
Pour se divertir un brin,
Courut tôt prendre une épeine,
Et m'en tapit dans la main.

C'est originairement le *malo me Galatea petit* de Virgile, et dans l'églogue il était de droit et de devoir de joindre l'élégance des vers à la fidélité des tableaux. Fontenelle, qui a trop négligé l'une et l'autre, s'en rapproche quelquefois, à la suite des anciens; et ce trait est un de ceux qui ne lui ont pas échappé, et dont il a profité aussi bien qu'il le pouvait :

. . . . . . Elle vint par derrière
Au fier et beau Damis ôter sa pannetière.
. . . .
Ces tours-là ne se font qu'au berger que l'on aime.

Ce vers est très-joli; mais c'est une bergère qui le dit à son amant, et j'aimerais mieux que ce fût à sa compagne, comme par malice ou par reproche : ce sont de ces petits secrets que les femmes gardent volontiers entre elles, et qu'elles nous laissent deviner. Dans l'églogue de Virgile et dans la pièce de Favart, c'est un amant qui s'en vante, et fort à propos; car au village même on devine fort bien ce que les femmes ne disent pas, et c'est ce qui fait que ce vers charmant,

Ce sont des preuves que ça.

me plaît encore plus que celui de Fontenelle, quoique celui-ci soit du petit nombre des vers d'églogue que l'on rencontre dans ses pastorales.

Jeannot et Jeannette, ou *les Ensorcelés*, roulent à peu près sur ce même fond qui avait déjà si bien réussi dans *la Chercheuse d'esprit* : la première innocence et les premiers désirs, et l'embarras de l'ignorance avec l'aiguillon de la curiosité; tableau que la poésie, les romans, le théâtre, ont si souvent reproduit à dater de *Daphnis et Chloé*, et qui est toujours plus ou moins séduisant. Il y a quelque mauvais goût dans le rôle de *Guillaume* le maréchal :

Ah! ma poitrine est un' forge d'amour,
Dont mes soupirs soufflent l' feu nuit et jour, etc.

C'est de la poésie de Vadé quand il veut donner de l'esprit à ses personnages de la Rapée. Mais il est très-rare que Favart donne dans ce grotesque phébus, et les deux rôles de Jeannot et de Jeannette sont au nombre des meilleurs qu'il ait faits. Rien

[1] Virgile, *Géorg.* liv. IV, vers 6.

n'est à la fois plus naïf et plus gai que ces deux enfants, à qui l'on fait accroire qu'on a jeté un sort sur eux, et qui s'en accusent réciproquement, jusqu'à ce qu'ils en viennent à se guérir du *sortilége*, à peu près comme Alain et Nicette. Cette crédulité est du village, comme elle est de leur âge, et fournit des scènes en vaudevilles, où la difficulté technique d'un rhythme extrêmement varié ne gêne en rien l'aisance d'un style et d'un dialogue vif et rapide. Ce mérite, qui se fait remarquer partout, dans les pièces de Favart, n'a été égalé nulle part. Panard lui-même n'y atteint que dans le vaudeville moral, et la différence est grande; car, dans ce dernier, le poëte parle tout seul, et dans l'autre les acteurs dialoguent. Ce morceau, parodié sur l'*Allemande suisse*,

« *V'là qu'est fini, tu s'ras puni,* »

est en ce genre de la plus étonnante facilité; et l'auteur en a vingt qui ne sont pas moins bien tournés. Il place le vers monosyllabique tout aussi bien que Panard, quant à la construction, et y joint les effets de la scène et du dialogue; ce que Panard n'a jamais su faire :

Hélas! j' me croyais, près de toi,
Roi.
. . . .
Tiens; Jeannot
Sans dir' mot,
S'enfuira, s'il t'aperçoit.
JEANNETTE.
Soit.
. . . .
V'là tes présents
Que j' t' rends.
Prends.
JEANNOT.
Je s'rais niais,
Si j'y touchais.
L'ia d' l'artifice,
Du maléfice;
Et tu fais
Ça tout exprès.
Sur d'autres jette tes sorts.
Sors.

Et cet air en couplets alternés, dont le refrain est si heureux et toujours si bien préparé :

Çà, Jeannot, en bonne foi,
Qu'est-c' qui m' fait tourner la tête?
Çà, Jeannot, en bonne foi,
Diras-tu que c' n'est pas toi?

Mais un couplet que je préfèrerais à tout, c'est celui-ci :

Dès que je vois passer Jeannot,
Tout aussitôt j' m'arrête.
Quoique Jeannot ne dise mot,
Près d' lui chacun me paraît bête.
Quand i' m' regarde, i' m'interdit;
Je deviens rouge comme un' fraise.
Apparemment que l'on rougit
Lorsque l'on est bien aise.

Je ne connais que Favart qui sache si bien donner à la naïveté un fond d'esprit qui ne la dénature pas, parce que cet esprit n'est autre chose qu'un sentiment vrai de la nature. C'est bien lui que l'on pourrait appeler le la Fontaine du vaudeville, et non point Panard, qui en général n'est que sensé et soigné, mais d'un sérieux très-froid, et trop souvent dénué de grâce. Favart en a, et beaucoup; par exemple dans ces deux vers :

Apparemment que l'on rougit
Lorsque l'on est bien aise.

La grâce tient ici à ce que la finesse est cachée sous l'air de l'ignorance qui devine.

Quoique Jeannot ne dise mot,
Près d' lui chacun me paraît bête.

N'est-il pas très-ingénieux d'avoir su exprimer avec une simplicité qui semble niaise ce qu'on a pu observer plus d'une fois dans des sociétés qui n'étaient pas celles de Jeannot et Jeannette? Mettez en maxime, dans le vers le mieux tourné, que pour nous personne n'a plus d'esprit que celle que nous aimons; ce ne sera qu'une vérité bien exprimée : dans Jeannette, c'est un sentiment. Quelle différence, et combien il est heureux que Jeannette n'ait d'esprit que celui que l'amour donne!

Ninette à la Cour est une très-jolie petite comédie fort supérieure à presque toutes ces pièces d'un acte ou deux, ou même de trois, jouées depuis quarante ans au Théâtre-Français, et qu'a fait valoir ou supporter la supériorité réelle que ses acteurs ont toujours conservée dans le comique, devenu sa seule gloire et sa seule richesse depuis qu'il a perdu le Kain. Exceptez-en *les Fausses infidélités* et *les Philosophes*, d'ailleurs vous ne citerez pas une seule pièce parmi celle de Dorat, de Rochon, de Poinsinet, de Fargeot, de Dudoyer, etc. qui vaille à beaucoup près *Ninette à la Cour*. C'est sans comparaison la meilleure du théâtre italien; et en y joignant *les Étourdis* [1] et *l'Embarras des Richesses* [2], vous aurez à peu près tout leur fonds en comédies de trois actes, avec une seule pièce en cinq, *Tom-Jones à Londres*. Je ne fais pas entrer dans cette comparaison les autres opéras-comiques du même théâtre, soit de Favart lui-même, soit d'autres auteurs. Je considère ici *Ninette à la Cour* comme une comédie, parce que c'en est une : l'auteur y introduit des personnages nobles, et sa pièce n'est pas sans intrigue. Il tire la sienne tout entière du caractère de Ninette, dont il a fait un personnage fort au-dessus

[1] De M. Andrieux.
[2] De d'Allainval : il en sera question à la fin de cet article, en même temps que de quelques autres pièces francaises jouées au Théâtre-Italien.

de son état, il est vrai, mais non sans vraisemblance, puisque tout est suffisamment justifié par ces vers que, dès la seconde scène, il met dans la bouche d'un prince amoureux de Ninette :

On m'a dit qu'une vieille dame,
Contrainte par le sort d'habiter en ces lieux,
Et qui vivait comme une pauvre femme,
Avait, par un soin complaisant,
Formé l'esprit de cette belle enfant,
En laissant toujours dans son âme
Une aimable simplicité,
Une franchise honnête, et beaucoup de gaieté.

Ce sont en effet les qualités de Ninette; et quoique sa conduite soit fort adroite et fort avisée, ce qu'elle montre d'esprit, et même de malice, tient aux intentions toujours pures d'un cœur droit et sensible, qui veut se conserver l'amant qu'elle a choisi, et rendre à ses devoirs un prince que l'amour a égaré. Son éducation rend toute cette marche assez probable, et l'exécution est charmante. Ninette est un des rôles les plus agréables à jouer et à voir jouer : c'était le triomphe de madame Favart [1]; et l'auteur méritait de trouver dans son épouse des talents si analogues et si utiles aux siens, et qui la mettaient avec lui en société de gloire et de succès. Les rôles du prince Astolphe, et de la comtesse Émilie, qu'il doit épouser, sont très-convenablement tracés; mais Ninette est l'âme de la pièce : elle y est tout; elle en fait à elle seule le nœud, l'action, et le dénoûment. Ce dénoûment surtout est ce qu'il y a de mieux conçu, et exige ici quelque détail, pour plus d'une raison. Astolphe, qui a promis sa main à la comtesse Émilie, et rend justice à ses attraits et à ses sentiments, s'est pourtant pris d'un goût assez vif pour Ninette, qu'il a vue à la chasse. Il lui a proposé de l'emmener à la cour, et Ninette y a consenti, moitié curiosité et vanité, moitié pour corriger son amant Colas, dont la jalousie est un peu brusque. Son premier soin est d'obtenir qu'on le fasse venir aussi à la cour, où il joue à peu près le rôle de Thaler dans le *Démocrite* de Régnard. La malicieuse Ninette s'amuse de ses inquiétudes et de ses soupçons, qu'elle se promet de faire bientôt cesser; elle-même est exposée aux railleries et aux mépris d'Émilie, en présence même du prince, qui n'ose le trouver mauvais, de peur d'avouer une infidélité qu'il dissimule et qu'il déguise sous le prétexte de se divertir, lui et sa cour, d'une petite paysanne et de son amant Colas. Il n'en poursuit pas moins ses desseins sur Ninette; et celle-ci, qui a aussi ses vues, feint d'être brouillée avec Colas, et promet à Fabrice, écuyer du prince, un entretien secret avec lui dans la soirée; elle veut de plus que Colas en soit témoin, quoique caché, afin qu'il ne doute pas du triomphe de son rival; et pour cela, il suffit qu'on n'ait pas l'air de prendre garde à Colas, qui la guette sans cesse, et qui ne manquera pas de trouver quelque cachette dans la chambre de Ninette pour peu qu'on ne l'en empêche pas. Tout s'arrange comme elle le désire : et cette précaution de faire cacher Colas éloigne déjà de ce rendez-vous nocturne tout ce qui pourrait blesser les bienséances. Ce n'est pas tout : elle a ouvert son cœur à Émilie, malgré toutes ses hauteurs, et lui a dicté son rôle pour cette scène de nuit, où l'on va voir que toutes les vraisemblances sont réunies à toutes les convenances, de manière à produire un dénoûment heureux et irréprochable. Colas s'est caché sous une table, et à peine Astolphe paraît-il, que Ninette éteint les bougies, au grand étonnement du prince; mais elle lui fait entendre que c'est pour se mettre à l'abri de toute surprise de la part d'un rival qui l'espionne. *Attendez un moment,* dit-elle, et aussitôt elle fait entrer doucement Émilie dans l'obscurité, et se place derrière elle; en sorte que le prince lui adresse réellement tout ce qu'il croit dire à Ninette, et celle-ci, qui est tout près, répond pour Émilie, qui ne dit que quelques mots à part et tout bas. Il arrive de là que, pendant toute la scène, le prince est trompé et doit l'être, et qu'aucune invraisemblance ne choque les yeux ni l'oreille du spectateur. Pour cette fois, ce n'est plus ici de ces dialogues nocturnes, tels surtout que celui des *Noces de Figaro*, où quatre à cinq acteurs, qui se connaissent parfaitement, conversent un quart d'heure sans se reconnaître à la voix que pourtant ils ne déguisent pas; ce qui est absolument impossible, et ce qui est la chose du monde la plus choquante dans tous ces *imbroglio* espagnols et italiens, redevenus français, qui sans doute n'obtiennent tant d'indulgence qu'en faveur des priviléges d'un genre où l'on ne se pique pas de raison. La raison et le goût ne peuvent qu'applaudir à un auteur qui, dans un opéra-comique, s'est cru obligé d'observer les règles de l'art avec beaucoup plus de soin qu'on n'en met dans beaucoup de comédies. Le dialogue, parodié sur un air italien (*l'Écho*), est de la plus heureuse précision; et bien d'autres airs, empruntés aussi des intermèdes italiens qui depuis quelques années étaient en vogue à Paris, contribuè-

[1] Elle fut longtemps idolâtrée du public, au point de donner de l'humeur à Voltaire, qui en prenait assez volontiers de tout succès qui n'était pas le sien. « Peuple, qui *vous passionnez, tantôt pour une actrice de la Comédie italienne,* « *tantôt, etc.* » C'était de madame Favart qu'il parlait. Je ne dis rien de quelques pièces qui portent son nom dans le recueil de celles de son mari. Je ne doute pas qu'elle n'eût de l'esprit; mais, dans une pareille communauté, il serait difficile de lui faire sa part; et c'est ce que fait entendre assez clairement l'éditeur de Favart, dans une préface très-sensée; ce qui n'est pas commun dans ces sortes de morceaux de commande.

rent au grand succès de cette pièce, comme à celui de *Raton et Rosette*, autre parodie, mais faible et froide, et qui ne se soutint quelque temps que par la musique. *Ninette* et *Bastien et Bastienne* firent une fortune prodigieuse, et pendant des années l'affluence publique ne l'épuisait pas.

Ninette termine la dernière scène, au moment où Astolphe croit être à ses genoux quand il est à ceux d'Émilie : Ninette paraît tout à coup avec deux flambeaux allumés; ce qui met les quatre personnages en situation. Colas sort d'une crise qui a diverti les spectateurs, d'autant plus qu'entendant toujours la voix de Ninette il a dû se croire aussi complétement trahi qu'il est possible; et sa joie imprévue est aussi comique que son chagrin. On comprend que le prince, pris en flagrant délit, et si bien éconduit par une fille de village, n'a rien de mieux à faire que d'obtenir d'Émilie son pardon, qu'elle ne demande pas mieux que d'accorder; et l'auteur n'a pas négligé non plus de préparer toujours son dénoûment par les reproches continuels que se fait Astolphe, de plus en plus sensible aux chagrins d'Émilie et aux efforts qu'elle fait pour les surmonter. C'est Ninette qui a tous les honneurs de la journée, et qui les mérite. Quand on lit cette pièce, on n'est point du tout surpris de toute la faveur qu'elle obtint. L'opéra-comique s'élevait ici pour la première fois (en 1756) jusqu'à la bonne comédie, celle qui instruit en amusant, et qui moralise en badinant. Le dialogue en est toujours vif et spirituel, et offre de jolis détails et des critiques de mœurs. Ninette, telle qu'on la représente, ne monte point trop haut, lorsqu'elle dit :

. . . . Eh bien! je suis très-lasse,
Puisqu'il faut parler net, de ce pays maudit,
Où sans affaire on se tracasse,
Où l'on mange sans appétit,
Où sans dormir on reste au lit,
Où pour s'étouffer on s'embrasse,
Où poliment on se détruit....

Et comme Émilie se met à rire, elle ajoute :

Où, d'un air triomphant on rit,
Pour cacher un secret dépit,
Où la gaieté n'est que grimace,
Où le plaisir n'est que du bruit.

Ces vers sont un peu dans les formes redoublées de ceux de Panard, mais d'une marche plus aisée et plus rapide, et qui s'arrête à propos. Les portraits de la toilette et de l'éventail sont d'un style plus brillant, et l'esprit y est prodigué, mais non hors de place, puisque ce sont des gens de cour qui parlent. L'accord des paroles et du chant est parfait dans tous ces airs autrefois tant chantés : *Colas, je renonce au village, etc.; Contente, je chante, etc.* Mais il y a aussi des morceaux où, pour s'approprier les beautés de la musique des Italiens, il a fallu prendre leurs mauvaises paroles, et tomber dans le défaut de leurs éternelles comparaisons, si déplacées dans la scène, et qui ne seraient que musicales si l'on prenait le parti de les rejeter du moins dans les divertissements, comme cela est très-aisé; et alors il n'y aurait rien de perdu et rien de gâté.

Le vent dans la plaine
Suspend son haleine,
Mais il *s'excite*
Sur les coteaux;
Sans cesse il agite
Les orgueilleux ormeaux, etc

Tout ce plat verbiage, pour dire qu'il fait plus de vent sur les montagnes que dans les plaines, ne convient ni à la scène, ni à Ninette; et c'est encore pis lorsque Astolphe amoureux vient nous chanter :

Le nocher loin du rivage
Lutte en vain contre l'orage, etc.
Ainsi mon cœur, qu'amour tourmente,
Est agité,
Est transporté.

Ah! tu es comme *un nocher,* et tu te dis amoureux! Je puis t'assurer que les amoureux ne font point de comparaisons poétiques, ou du moins ne vont pas les chercher si loin et ne les font pas si longues. Je pardonne à Favart, qui a rarement payé ce tribut à la musique. Je l'aime assurément autant qu'un autre, mais non pas au point qu'elle puisse me faire supporter des balivernes rimées, dont elle a dans ses archives dramatiques une si ample provision.

Il y a beaucoup moins d'invention et d'art dans *Annette et Lubin,* où l'auteur a presque tout emprunté du conte dont la pièce est tirée, et souvent même des détails heureux. Ce n'était pas un tort sans doute; mais c'en était un de faire entrer, dans cette espèce d'églogue dramatique, des traits d'une philosophie déplacée et fausse, dès lors, il est vrai, applaudis partout, mais qui n'en sont pas moins contraires au bon sens, et l'un des abus d'esprit qui commençaient à se montrer dans les écrits de Favart, et y font d'autant plus de peine, que cet écrivain a généralement du naturel et du goût. Il n'en fallait pas beaucoup pour supprimer la grossesse d'Annette; elle n'aurait pas été supportée au théâtre, et il a été réservé au *drame honnête* (comme disait Diderot), d'y introduire cette sublime *nouveauté,* renouvelée du temps de Hardy, où l'on entendait sur la scène les cris de l'accouchement dans les coulisses, comme on y entendait aussi les cris du viol. Favart n'a pas non plus fait usage du seul obstacle réel à l'union d'Annette et Lubin, qui dans le conte sont cousins germains :

il ne pouvait pas *philosopher* sur la scène aussi hardiment que Marmontel dans le *Mercure*, contre les liens de la parenté et des dispenses. Mais il en résulte aussi qu'il manque un ressort à la vraisemblance, mérite d'autant plus nécessaire, sur un fond si simple, qu'il y était plus facile. Annette et Lubin, dès que le bailli leur a fait connaître leur faute, qui n'est que celle de leur ignorance, n'ont qu'un cri pour être mariés; et dans le fait, rien ne les en empêche. Si le bailli leur répond,

Vous marier! Eh! que pourriez-vous faire?
Vous êtes pauvres tous les deux,
Vous rendriez vos enfants malheureux...

on le passe au bailli qui est rival de Lubin, et veut épouser Annette; mais Lubin, qui n'est pas un sot, et qui réplique fort bien,

Quand on sait travailler, on craint peu la misère,

Lubin doit savoir que la pauvreté n'est pas une défense de se marier, au village, ni même à la ville. La pièce finirait donc là comme le conte, si les deux amants prenaient le seul parti que naturellement ils doivent prendre, celui de s'adresser tout de suite à leur seigneur, qui est bon et généreux, et de lui dire : Mariez-nous. Mais il faut un peu plus d'action pour la plus petite pièce de théâtre, qu'il n'y en a dans le conte de Marmontel, dont tout l'agrément est dans les détails. Favart a donc employé deux incidents qui sont à lui, l'enlèvement d'Annette que le seigneur fait conduire à son château, et la violente témérité de Lubin qui l'en arrache à force ouverte, en maltraitant les gens du seigneur. Ces deux incidents pourraient passer dans un *imbroglio*, où l'on n'y regarde pas de si près; mais dans une aventure si naturelle et si simple, les moyens doivent être plus vraisemblables. Il n'y a nulle raison pour que le seigneur s'empare d'Annette; il n'en a pas le droit, et la décence exigerait du moins qu'elle fût placée au château auprès de l'épouse, ou de la sœur, ou de la tante du seigneur, en un mot, auprès d'une femme. Il n'y a pas plus d'excuse que de décence, puisque le seigneur, en trouvant Annette fort jolie, n'en est point amoureux, comme Astolphe l'est de Ninette, et que tout ce rôle du seigneur, qui est à peu près nul, ne sert qu'au dénoûment. Il n'est pas trop croyable non plus que le jeune Lubin, quoi qu'il puisse avoir de force et d'amour, attaque impunément et mette en fuite avec un bâton toute une maison ordinairement nombreuse, et qui a des fusils sous la main, puisqu'on revient de la chasse. Mais ces observations prouvent seulement que l'exacte vraisemblance est trop souvent comptée à peu près pour rien dans l'opéra-comique comme dans le grand opéra. C'est une excuse, du moins au théâtre, pour ceux qui se permettent tout : mais il en résulte aussi un mérite de plus, et très-réel, pour ceux qui obtiennent de l'effet sans violer les règles du bon sens, et ce mérite distingue avantageusement plusieurs des bonnes pièces du genre, à commencer par celles de Favart. Il s'en est écarté ici; mais les scènes entre Annette et Lubin forment des tableaux charmants qui ont couvert et dû couvrir les fautes. Tout ce qui est en chanson a obtenu le succès le plus décisif, celui d'être sur-le-champ retenu et répété partout : *Annette à l'âge de quinze ans, etc.; Lubin est d'une figure, etc.; Ma chère Annette n'arrive pas, etc.; Pour orner ma retraite, etc.; Monseigneur, Lubin m'aime, etc.; Jeune et novice encore, etc.; Le cœur de mon Annette*, et ce refrain si bien choisi, *Eh! mais, oui dà, comment peut-on trouver du mal à ça?* Tout cela respire à la fois le sentiment, la grâce et la gaieté; réunion qui est la perfection de ce genre de vaudeville, où Favart a sans contredit le premier rang. Il s'y mêle très-peu de taches, et qu'il ne faudrait pas même remarquer, tant elles sont légères. Peu de couplets faibles : l'auteur en général les tourne si bien, qu'à peine y apercevrait-on un mot de trop, et ceux qui ne sont pas aussi bons que les autres ne se chantent pas, même à la représentation : par exemple, deux couplets d'une moralité froide, et qui ne pouvaient guère se trouver que dans le rôle du seigneur. Le dialogue n'est pas de même à l'abri du reproche, il s'en faut : l'auteur a beau nous faire entendre qu'Annette et Lubin, allant souvent à la ville, ont pu former jusqu'à un certain point leur esprit et leur langage : il y a ici des choses que jamais ils n'ont pu dire ni penser, à moins qu'ils ne soient autres qu'on ne nous les représente. Il y a même une sorte de contradiction doublement vicieuse. Quelquefois leur ignorance passe de beaucoup celle de leur condition, comme dans l'endroit où Lubin s'écrie :

Morgué si je savais
Comment on se marie!

Et où donc, dans quel village, dans quel hameau deux jeunes gens de l'âge de Lubin et d'Annette ignorent-ils *comment on se marie?* Quoi! ils n'ont jamais vu de noces! ils n'ont jamais entendu parler de mariage, la chose peut-être dont la jeunesse des deux sexes parle le plus souvent et le plus curieusement! Cela ne serait présumable qu'autant qu'ils auraient vécu dans les bois et loin du monde entier. C'est un contre-sens qui n'a point d'excuse, si ce n'est l'envie et le besoin d'exagérer l'embarras et le

chagrin des deux amants. Aussi les fait-on parler quelquefois comme de petits sauvages ou de petits *philosophes :* c'est la même chose, si ce n'est que, n'étant dans le fait rien moins que des sauvages, l'espèce de *philosophie* qu'ils mêlent dans leurs discours forme un contraste encore plus étrange avec cette ignorance des choses les plus communes, qui ressemble à la bêtise.

LE BAILLI.
Mais vous vivez sans lois.
LUBIN.
Tant mieux.
LE BAILLI.
Voilà le mal.
LUBIN.
Voilà le bien.
LE BAILLI.
Les lois vous contrarient.
LUBIN.
Toujours des obstacles nouveaux!
Je me moque de tout : eh! morbleu, les oiseaux
N'ont point de lois, et se marient.

Cela peut faire rire ceux qui oublient les personnages, et se rappellent seulement qu'ils ont vu cent fois des raisonnements de cette force dans des livres appelés *philosophiques ;* mais cela n'en est pas moins faux de toute manière, et aussi faux dans la scène que dans la morale. Lubin, qui n'est ni un bel esprit ni un imbécile; Lubin, *marié* avec Annette à la façon des oiseaux, et qui vient de demander au bailli à être *marié* autrement; Lubin, qui même veut l'assommer parce qu'il refuse de les marier; Lubin sait donc très-bien que les oiseaux ne se *marient* pas. L'Auteur ne lui a donc fait dire qu'une sottise, en lui prêtant un bon mot qui n'a d'objet que de faire sourire à la *loi naturelle* ceux qui n'en veulent point d'autre, sans savoir même ce qu'elle est, ou plutôt parce qu'ils ne le savent pas. Il fait pis, il gâte et dénature le personnage, en qui la simplicité ignorante est la seule excuse du mal qu'il a fait sans le savoir, et d'une faute qui est de son âge. C'est sous ce seul rapport que Lubin plaît et intéresse, mais Lubin raisonneur ne vaut plus rien. L'esprit que Favart lui donne nuit même à son bon cœur : il a vu Annette tout en larmes depuis qu'elle a su que ce qu'elle prenait pour *de l'amitié* était *de l'amour ;* elle lui a dit qu'il fallait se marier *pour rendre l'amour légitime;* et c'est lui qui dit au bailli :

Oh! qu'à cela ne tienne,
Je vivrai comme je vivais.

Il a grand tort : qu'il soit hardi, vif, impétueux, autant qu'Annette est douce, modeste et timide, je l'approuve; cela doit être : mais ce que celle-ci a fort bien compris, il doit le comprendre, et il ne doit pas s'embarrasser si peu de ce qui afflige ce qu'il aime.

Si la critique paraît ici un peu sérieuse sur un genre assez léger, c'est qu'elle porte sur un mal qui ne l'est pas, sur cette fausse philosophie qui, vers cette époque, allait se glissant et s'insinuant partout, pour dominer tout par la corruption, les arts comme la morale. Ce n'est pas que j'accuse ou même que je suspecte les intentions de Favart; plus simple que son Lubin, il prenait pour bon ce qu'il puisait dans un conte généralement applaudi. Il y avait pris toute cette prétention raisonneuse qu'on mettait à tout, et que souvent on avait l'adresse de faire passer sous le voile d'une *ignorance primitive,* tout aussi mal contrefaite que la philosophie elle-même; et l'intention et l'effet de tous ces artifices était, comme on l'a trop vu, de détruire toute autorité morale et religieuse. Je crois bien que le bon Favart n'était pas dans le secret; il suivait le torrent, et défigurait son ouvrage sans y penser, d'autant plus excusable, que le public lui-même ne s'en apercevait pas depuis qu'on l'avait accoutumé à battre des mains au seul mot de *nature,* quoique le mot ne fût rien moins que la chose. Favart, quand il suivait son propre instinct, rendait très-bien la vraie nature et beaucoup mieux que l'auteur même du conte. Je n'en veux pour preuve que cet endroit de sa pièce :

LE BAILLI.
Vous a-t-elle (*votre mère*) ordonné d'écouter les garçons?
ANNETTE.
Oh! jamais cela ne m'arrive.
LE BAILLI.
Ne le croirait-on pas à sa mine naïve!
Et Lubin, s'il vous plaît? Lubin?
ANNETTE.
Ce n'est pas un garçon.
LE BAILLI.
Quoi donc?
ANNETTE.
C'est mon cousin.

Ce trait, le meilleur de toute la pièce, comme naïveté; ce trait, qui peint Annette telle qu'elle est, et qui suffirait pour l'excuser, n'est point dans le conte, et vaut cent fois mieux que ce que Marmontel appelle *la philosophie d'Annette et Lubin :* ce sont ses termes [1]. C'est là ce qui causa l'erreur de Favart, et mêla dans son dialogue des choses qui ne sont pas de ses personnages :

Je mesure le temps à mon impatience,
Plus qu'à la hauteur du soleil.

Cela est trop élégant pour Lubin, un poëte ne dirait pas mieux; mais les fautes de sens sont moins

[1] Je parlerai ailleurs des *Contes moraux,* dont la plus grande partie fait beaucoup d'honneur à Marmontel; mais qui ne ont pas exempts de l'espèce de venin qui est dans celui-ci.

pardonnables qu'un peu trop d'élégance. Lubin dit, en montrant sa cabane :

Rien n'annonce ici la grandeur.

Je le crois; mais que fait là cette *grandeur*? Diogène pouvait fort bien en parler à propos de son tonneau; c'était un *philosophe :* mais Lubin opposer à *la grandeur* sa cabane de feuillage, quoi de plus déplacé? Un moment après il dit, en parlant du bonheur qu'il goûte avec Annette,

La lumière et l'air sont à nous;

et à tout le monde apparemment [1]. Ce vers est mot à mot dans la prose du conte, mais du moins en opposition du séjour de la campagne avec celui des villes; ce qui a un sens, quoique l'expression et l'idée soient outrées. Ici le vers de Lubin n'est qu'une déclamation qui refroidit la peinture de son bonheur.

Les grands *ne sont heureux* qu'en nous contrefaisant.
Chez eux la plus riche tenture
Ne leur paraît un spectacle amusant
Qu'autant qu'elle rend bien nos champs, notre verdure,
Nos danses sous l'ormeau, nos travaux, nos loisirs :
Ils appellent cela, je crois, un paysage.

Le fond de ces idées est aussi dans le conte, mais plus modifié : ici elles sont exagérées au point de devenir fausses. Les tapisseries à paysage, qu'on appelait des *verdures*, se trouvaient partout dès ce temps-là, même dans les auberges de campagne. Lubin a dû en voir, et ne peut croire par conséquent que ce soit là ce qui rend *heureux* les grands. Toutes ces moralités critiques sont affectées et forcées.

Ils peignent nos plaisirs au lieu de les goûter.

Eh! ne voyait-il pas tous les ans les citadins accourir à la campagne? N'avait-il jamais dansé au château les dimanches [2] avec les dames de Paris, qui s'en faisaient un plaisir? N'y avait-il pas toutes les semaines un bal de village, ou dans un endroit du parc préparé tout exprès, ou dans les salles basses de la maison seigneuriale? Qui n'a pas vu cela mille fois et partout?

Ces lits, où la mollesse
S'unit avec les maux,
Nourrissent la paresse
Sans donner le repos.

Les deux derniers vers sont trop bons pour Lubin; les deux premiers sont trop mauvais pour l'auteur : mais ceux de cette dernière espèce sont très-rares chez lui.

C'est un mal de haïr; c'est un bien que d'aimer.

Laissons Voltaire nous dire très-*philosophiquement*, et par la bouche d'un saint :

Haïr est bon, mais aimer vaut bien mieux.

Ce ton sentencieux ne va pas à Lubin; et d'ailleurs ces prétendues moralités sont trop vagues pour enseigner ce qui est bon, et le sont assez pour justifier ce qui est mal.

Il n'y a qu'à louer dans ce morceau de Lubin, défendant Annette :

Non, non, je ne crains personne;
Aucun danger ne m'étonne.
Mon sang bouillonne;
L'amour me rend fort.
Si quelqu'un me raisonne,
Je l'étends mort.
Moi! que je t'abandonne!
Ma force t'environne, etc.

Je ne blâmerai pas même ce dernier vers, tout figuré qu'il est : il l'est par l'imagination qu'exalte la présence du danger, et par le sentiment de cette force que donne la fureur; il semble inspiré par la situation de Lubin, seul contre tous autour d'Annette. C'est là ce qui rend naturelles les figures les plus poétiques; ce qu'on ne saurait trop redire, et ce qu'ignoreront toujours ces rimeurs si pauvres et si vains, qui suent à froid pour combiner et déguiser si mal les belles expressions métaphoriques et métonymiques qu'ils vont ramassant dans tous les vers connus. Mais je voudrais ôter de ce morceau un vers qui sonne faux à l'oreille de la raison :

Sur moi que le ciel tonne.

C'est le mouvement d'un héros de tragédie ou d'épopée, et une telle pensée est à mille lieues de Lubin.

Cette envie de philosopher bien ou mal, et à tout propos, commençait alors à devenir épidémique au théâtre et dans les écrits, et formait un contraste très-digne d'attention, en se mêlant avec le fond de gaieté naturelle aux Français, et qu'ils ne perdirent jamais, si ce n'est que cette gaieté prenait d'autres formes depuis qu'elle n'était plus sous la garde des bienséances, filles de la bonne morale et mères du bon goût, et qui tombaient en même temps que les

[1] Hors dans la révolution française, où personne ne pouvait s'en flatter d'un quart d'heure à l'autre, et où cinq cent mille *détenus* en étaient privés plus ou moins. Vous, qui êtes capables de réfléchir, n'oubliez jamais, toutes les fois qu'il s'agit d'une généralité morale, sociale, politique, n'oubliez jamais d'y chercher l'unique exception en pratique dans la révolution française, où vous la trouverez toujours. C'est ainsi que vous parviendrez à connaître cette révolution, si peu connue, et à juger ceux qui répètent, avec une sorte de rage, qu'*elle ressemble à tout*.... Ah! le jour de la vérité arrivera.

[2] On pourra conter quelque jour, et avec tous les détails aussi nécessaires qu'inconcevables, tous les efforts du gouvernement, depuis 1793 jusqu'à l'époque de *brumaire*, pour empêcher dans toute la France, *et par tous les moyens du pouvoir et de la force*, que l'on osât *danser le dimanche*. *La liberté* proscrivait le bal comme la messe; mais aussi ne s'agissait-il de rien moins que de la *décade philosophique*, des *institutions républicaines*, des *fêtes décadaires*, *etc.*; et pour toutes ces grandes choses, on n'a jamais trop de baïonnettes.

principes de l'un et de l'autre, sous la faux du philosophisme qui frappait de tous côtés, d'abord dans l'ombre, et ensuite au grand jour. Ce n'était plus cet enjouement facile et délicat, qui naît surtout de l'à-propos, égaye le sérieux autant qu'il en est susceptible, et ne viole point ce qui est respectable et sacré. C'était une licence sans bornes, une véritable et continuelle débauche d'esprit, une affectation folle de tourner tous les objets à la frivolité, au persiflage, au libertinage. Il semblait qu'on ne voulût plus rire que de ce qui doit faire rougir; et le sexe même, toujours soumis au besoin de plaire, et par là du moins plus excusable que le nôtre qui lui donnait des leçons d'immodestie, au lieu de prendre de lui, comme autrefois, des leçons de décence; le sexe, qui ne s'apercevait pas qu'on ne voulait des femmes *philosophes* que pour en faire des courtisanes, affichait par vanité un mépris des bienséances qui n'est qu'un déshonneur, et une prétendue *force d'esprit* qui ne serait encore que ridicule quand elle ne serait pas coupable. On se piquait de *tout dire et de tout entendre,* selon l'expression de Boileau; et ce qu'il ne faisait que prédire comme possible au très-petit nombre de femmes qui fréquentaient alors les spectacles, était devenu une réalité trop commune, depuis que ces spectacles, grands et petits, attiraient toutes les conditions, et qu'on se faisait gloire d'avoir, d'après l'avis de Voltaire, *loge à l'Opéra, au lieu de banc dans la paroisse*. On se vantait *de s'être fait homme;* et c'est pourtant ce qu'une femme peut faire de pis sous tous les rapports: mais il fallait bien en croire les *philosophes*, qui prescrivaient la même éducation pour les deux sexes; ce qui heureusement est assez absurde pour n'être jamais réalisé, si ce n'est dans l'éducation révolutionnaire, qui est en effet aussi bonne pour un sexe que pour l'autre.

Il ne fallait rien moins qu'une pareille contagion pour que Favart, beaucoup plus retenu que tous ses prédécesseurs, et qui l'avait été jusque dans un sujet tel que la *Chercheuse d'esprit*, donnât quinze ans après (1755) un spectacle aussi indécent, aussi scandaleux que *les Nymphes de Diane*, où l'obscénité, si elle n'est pas très-grossière dans les paroles, est révoltante en action et en tableau. La pièce, quoiqu'elle ne fût qu'une mauvaise farce mythologique et allégorique, pillée partout, n'en fut pas moins courue; et il convenait à nos mœurs qu'un semblable sujet fût encore reproduit depuis sur les tréteaux des boulevards, sous le nom de *l'Amour quêteur*, et fît la même fortune.

Favart ne s'est laissé aller qu'une fois à ce méprisable genre; mais il donna davantage dans la manie de moraliser hors de mesure et de convenance, quoique pourtant on s'aperçoive que ce travers n'est chez lui qu'une faute de goût, et que ses intentions ne sont point du tout mauvaises. Il y a loin des *Nymphes de Diane* aux *Moissonneurs*, dont le sujet est pris de la Bible: c'est l'histoire de Ruth, qui, à ne la considérer que comme une pastorale, serait encore ce qu'elle est aux yeux de tous les connaisseurs, la plus aimable et la plus intéressante églogue que l'antiquité nous ait laissée. C'est des livres saints qu'est pris mot à mot cet endroit qui est le plus touchant de la pièce:

> Laisse tomber beaucoup d'épis,
> Pour qu'elle en glane davantage.

La fable de ce petit drame est bien entendue, et a de l'intérêt, quoique tirée d'une assez mauvaise comédie de Voltaire, *le Droit du Seigneur*, qui n'a pu s'établir au théâtre, ni en cinq actes ni en trois. Mais Favart a sagement écarté l'échafaudage romanesque et les rôles de charge; il a réduit son intrigue à la simplicité d'un opéra-comique, et a su amener un dénoûment très-satisfaisant, en ménageant avec adresse le penchant réciproque que Candor et Rosine ont depuis longtemps l'un pour l'autre. La pièce est d'un sérieux peut-être un peu monotone, et l'auteur lui-même, à en juger par sa préface, paraît s'en être douté. Mais la pureté des mœurs et des jouissances champêtres, les vertus de Génevotte et de Candor, et la tendresse innocente que Rosine prend pour de la reconnaissance, toutes ces peintures ont aussi leur attrait, et le succès complet de l'ouvrage en est la preuve. Le seul reproche que je croie pouvoir faire à l'auteur, c'est un peu de cette vertu apprêtée et de ce faste de mots dont il payait le tribut à la mode, mais qu'il fallait éviter, surtout dans un sujet où le style devait être aussi simple que les vertus qu'il représente. Candor donne de fort bonnes leçons à son étourdi de neveu, quand il lui apprend qu'en prodiguant l'or à Paris, et pressurant ses vassaux et ses fermiers pour payer ses dépenses insensées, on nuit à ses propres possessions, que l'on pourrait améliorer. Qu'il se moque aussi des plaisirs frivoles et bruyants où se livre ce jeune homme, et notamment des délices qu'il trouve à tuer sans peine beaucoup de gibier; c'est l'office d'un oncle sensé, qui d'ailleurs prêche d'exemple, puisqu'il ne s'est fixé à la campagne que pour faire du bien aux habitants de ses terres. Mais plus cet homme est sensé, moins je puis souffrir qu'il y ait de l'étalage dans ce qu'il fait et dans ce qu'il dit:

> Plus délicat que toi, *je jouis de moi-même.*

On ne dit point de soi en ce sens, qu'on est *délicat;*

et qu'est-ce donc que *jouir de soi-même?* C'est une de ces phrases parasites du philosophisme moderne [1]; je puis assurer que je ne l'ai jamais comprise, et qu'elle m'a toujours paru vide de sens. Ce serait une pauvre jouissance que celle de *soi-même :* j'ignore s'il y a des gens qui connaissent celle-là; quant à moi, j'avoue que je n'en ai pas même d'idée. Est-ce le témoignage d'une bonne conscience? Mais plus elle est éclairée, plus elle sent de faiblesses humaines dans l'homme le plus parfait, et ses propres fautes, si elle en commet; et qui n'en commet pas? Dès lors, où est donc cette jouissance, à moins que ce ne soit celle de l'amour-propre toujours content de soi? celle-là est bien du *philosophe,* j'en conviens, et n'en est pas plus réelle; car plus l'amour-propre est content de lui, moins il l'est des autres; et c'est encore ce qui fait que la *philosophie* a si rarement le front serein. Allons au fait : il n'est donné qu'à Dieu, à l'Être parfait, de *jouir de soi-même;* ce mot, dans la bouche de l'homme, est celui de l'orgueil qui ment. Tout ce dont nous jouissons est hors de nous; et c'est pour cela précisément que Dieu a dit : *Il n'est pas bon que l'homme soit seul.* La sagesse humaine elle-même, qui n'est pas plus celle de nos *philosophes* que la sagesse divine, a reconnu de tout temps que l'homme n'est pas bien avec lui ni par lui, puisqu'il cherche toujours à être hors de lui. C'est ainsi qu'il jouit de ses travaux, de ses succès, de ses affections, de ses possessions, de ses espérances, de la nature et de la société; et tout cela est hors de lui. Il fallait bien une fois rappeler ces vérités évidentes, qui n'ont besoin que d'être énoncées pour qu'on n'ose pas même les contredire. Et qu'importe que ce soit à propos d'un opéra-comique? Il y a si longtemps qu'on n'entend guère que des mensonges et des sottises, le tout déguisé avec plus ou moins d'artifice! Il faut bien que le bon sens prenne sa place où il peut; et d'ailleurs, l'à-propos même ne manque pas, puisque le philosophisme a envahi jusqu'à l'opéra-comique.

On vous prendrait pour un fermier,

dit Dolival à son oncle, qui lui répond :

J'ai l'honneur d'en être un : je fais valoir ma ferme....
Je tire vanité de l'habit du métier.

Vanité! Pourquoi donc? Il ne faut *tirer vanité* de rien. Et qu'y a-t-il de plus simple, comme il vient de le dire lui-même, que de se précautionner contre le vent et la pluie quand on trouve bon de s'y exposer? Cela n'est que raisonnable. Mais il n'y a que du faste à dire : *J'ai l'honneur d'être le fermier de ma terre.* Et quand tu le serais de celle d'autrui, c'est un état honnête, comme tous ceux qui sont utiles à la société, sans supposer aucune bassesse personnelle; mais de ce qui est honnête à ce qui est honorable il y a encore loin; et où est donc l'honneur de faire ce que tout le monde peut faire? C'est là le principe originel des distinctions sociales, et je ne veux qu'indiquer ici cet objet important, dont les extravagances *philosophiques* ont rendu la démonstration nécessaire, puisqu'elles ont encore été solennellement répétées, même depuis le détrônement du *sans-culotisme,* digne enfant de la *philosophie,* et qui est bien à elle et à elle seule, puisque, après avoir eu la maladroite hypocrisie de le désavouer, elle a encore eu la bassesse ou l'orgueil (c'est ici la même chose) de revenir à ses plates adulations, et toujours pour ne pas renoncer à sa doctrine, qui n'est, ici comme ailleurs, qu'un excès inouï d'ignorance, d'abjection et de démence.

Un vieillard rend à Candor une bourse pleine d'or qu'il a trouvée :

Quoique pauvre, il est vrai, j'avons des sentiments.

Fort bien : c'est la pauvreté honnête qui parle. Mais il ajoute :

L'honneur est chez les pauvres gens.

Ceci est de trop. Ce vers est de l'auteur, qui croit être fort moral en flattant le pauvre aux dépens du riche : il ne faut pas flatter l'un plus que l'autre. L'honneur n'est-il que *chez les pauvres gens?* C'est ce que le vers semble dire; et c'est une injure à tout ce qui n'est pas pauvre.

Le titre seul de *la Rosière de Salency* annonce un ouvrage moral : il l'est beaucoup, et sans l'être trop. Le plan, qui me paraît bien conçu, tend principalement à caractériser la sorte d'éducation la plus propre à inspirer la sagesse au sexe, dont elle est la première gloire; et l'auteur met en contraste une bonne mère qui la fait aimer par la douceur de ses leçons, et une mauvaise mère qui la fait haïr par les duretés et les mauvais traitements. Toutes deux ont la même ambition, celle de voir leur fille *Rosière :* et la différence des moyens justifie celle du succès; car l'indulgence ici est éclairée; elle n'est ni faiblesse ni négligence. L'auteur, pour relever convenablement ses deux principaux personnages, la mère et la fille, suppose que le père, quoique simple fermier, *avait étudié;* et il est naturel que sa veuve et sa fille se ressentent des bons principes qu'on puise dans les bonnes études, et qu'il a eu soin de faire fructifier autour de lui. L'intrigue est peu de chose, comme dans presque toutes ces petites pièces, où la musique en tient lieu : il suffit de quel-

[1] Je ne sais même si elle ne fait pas le titre d'un livre imprimé de nos jours.

ques petits incidents qui retardent le dénoûment, et de quelques tableaux qui fournissent au musicien de quoi remplir la scène. Tout roule ici sur les trois prétendantes à la rose : Hélène, Nicole et Thérèse. Nicole n'est qu'une petite niaise qui *n'est sage que par ignorance*, comme Thérèse *ne l'est que par contrainte*. Hélène, mieux élevée et mieux née, *est sage par devoir et par amour pour la vertu* : c'est le jugement qui termine la pièce, et qu'elle justifie suffisamment dans la conduite des trois jeunes personnes. Le rôle d'Hélène surtout est tracé avec cet art qui appartient à l'auteur : personne n'a paru plus que lui dans les secrets du cœur de la jeunesse villageoise. Hélène a de l'inclination pour Colin ; mais comme *il n'est pas permis à une fille de Salency de disposer de son cœur, ni de témoigner la moindre inclination*, elle a une telle frayeur de Colin, qu'elle s'enfuit dès qu'elle l'aperçoit ; elle prétend même qu'elle ne peut le souffrir, *qu'il n'y a que lui au monde qui lui fasse de la peine*. C'est ce qu'elle dit au régisseur, qui, chargé, en l'absence du seigneur, d'interroger les prétendantes, s'est mis en tête d'épouser celle qui sera Rosière, et, après les avoir vues toutes trois, voudrait bien que ce fût Hélène. Ce régisseur répand seul dans la pièce une gaieté qui était nécessaire pour en tempérer le sérieux. C'est un homme du monde qui a tout ce qu'il faut d'esprit pour plaisanter avec légèreté et agrément sur ce qui paraît un peu plus grave au bailli de Salency, juge-né de la vertu des jeunes filles du lieu. Ce bailli est raisonnable sans être pédant, ce que Favart n'aurait pas imaginé ailleurs qu'à Salency ; et le régisseur est gai sans être libertin. Tout le nœud de l'intrigue, et le seul obstacle au couronnement d'Hélène, consiste dans un fort méchant tour que lui joue cette mauvaise mère, madame Grignard, et dont elle rend même sa fille Thérèse complice malgré elle. L'innocence d'Hélène est bientôt reconnue ; mais comme le régisseur, d'accord avec le bailli, déclare que la main de la Rosière doit être à lui, Hélène, qui dans ce même moment voit le pauvre Colin près de s'évanouir, déclare qu'elle l'aime ; et le judicieux régisseur prononce qu'*un amour involontaire n'est point un crime quand on sait le surmonter* ; et c'est ce qu'a fait Hélène jusque-là, comme l'a prouvé toute sa conduite ; en sorte que l'aveu de son penchant fait honneur à sa franchise sans nuire à ses droits à la couronne. Voilà un jugement de Salomon. En effet, la raison, et par conséquent la religion elle-même, ne font nullement un crime des penchants naturels du cœur humain, mais un devoir de les combattre, et un mérite de les surmonter, tant qu'ils ne sont pas dans l'ordre moral. La vertu n'a jamais été autre chose depuis le commencement du monde, jusqu'à nos *philosophes* s'entend ; et c'est à eux qu'il a été réservé de statuer, sur ce point comme sur tous les autres, que jusqu'à eux le monde entier n'avait pas eu le sens commun ; qu'il n'y avait de *bien* et de *mal* que *grâces à la société et aux lois ; mais que, dans la réalité, il n'y avait d'autre vertu que de suivre les penchants de la nature, qui sont tous innocents par cela même qu'ils sont naturels*. Certainement il ne faut pas beauceup de génie pour faire beaucoup de prosélytes avec une pareille doctrine ; il ne faut que des gouvernements assez insensés pour souffrir qu'on la répande. La punition a été terrible : elle était juste, nécessaire, et n'est pas finie ; mais elle n'est pas et ne sera pas perdue.

Le dialogue de cette pièce, l'une des bonnes de l'auteur, n'est pas sans quelques fautes contre le goût, et même contre la morale :

Un cœur tout neuf
Est comme un œuf
Que l'amour couve sous son aile ;
En l'animant,
Tout doucement
Par une chaleur naturelle,
Un temps viendra
Qu'il éclora
Ce joli petit cœur de fille.
Il en naîtra
Le désir,
Le plaisir,
Comme un petit oiseau qui sort de sa coquille.

Je ne conçois pas que Favart ait été capable de faire ce couplet, que chante le régisseur, si ce n'est dans un de ces moments où l'esprit de l'abbé de Voisenon semblait passer en lui, comme par voie d'obsession ; et l'on en voit quelques autres traces dans ses écrits, mais pas une comme celle-là. Ce couplet, qu'aucun des Cotins du siècle dernier ne désavouerait, est si curieux, que j'en veux donner la variante à l'amusement du lecteur. Elle n'est pas imprimée, que je sache [1] ; mais je la tiens de la première main, je la sais d'origine, pour l'avoir entendu chanter dans une fête donnée à la campagne, et dans une petite pièce qui passait pour être de l'abbé de Voisenon : il était là, et c'était la maîtresse de la maison, son amie, que l'on fêtait.

L'Amour veut un cœur neuf ;
Et sitôt qu'il le trouve,
Il le prend pour un œuf ;
Il l'échauffe, il le couve.
Par sa douce chaleur,
Dans le sein d'une fille

[1] A moins que ce ne soit dans une pièce intitulée *la Chose impossible*, jouée aux Italiens il y a dix ou douze ans, sous le nom de M. Favart fils, que je n'ai point lue, et que je n'ai pas sous les yeux : c'est dans une pièce du même titre que se trouvait le couplet rapporté ici.

Il produit le bonheur,
Qui perce la coquille.

Il y a bien vingt-cinq ans que j'entendis ces vers, et j'en fus assez frappé pour ne les oublier jamais. Je croirais volontiers que c'est cette version que l'abbé de Voisenon préférait, comme plus précise et plus figurée. *Le bonheur qui perce la coquille* est bien autrement poétique que *l'oiseau qui sort de sa coquille*, et rien n'est au-dessus de cet Amour qui *prend un cœur pour un œuf dès qu'il trouve un cœur neuf*. S'il faut que la première façon soit de Favart, et ne soit pas un petit présent de l'amitié (ce dont je doute fort), à coup sûr la seconde manière, qui est la perfection, la dernière main, est de l'abbé de Voisenon, dont nous avons un recueil posthume où cet esprit-là brille à tout moment.

Ce qui est bien de Favart, c'est cette ariette de Colin :

Vous voulez m'empêcher d'aimer !
Sur mon cœur quel est votre empire?
Défendez aux grains de germer,
Empêchez le soleil de luire,
Des ruisseaux arrêtez le cours,
Et vous aurez bien moins de peine
Qu'à m'empêcher d'aimer Hélène :
Je l'aimerai toujours.

Cela n'est ni fin ni élégant; mais cette éloquence rustique est d'un jeune paysan amoureux. Je ne suis pas si content, il s'en faut, de ce couplet de Thérèse :

Ma mère me gronde sans cesse;
Elle défend *jusqu'au désir*.
C'est un bonneur que la sagesse :
Pourquoi n'en pas faire un plaisir?

Faire de la sagesse un plaisir est une bien haute conception pour Thérèse; et si elle en sait tant, elle ne devait pas ignorer que jamais une jeune fille ne parle de ses *désirs* : c'est ce qu'apprend à la plus simple un instinct plus éclairé que la très-ridicule morale qu'on fait débiter ici à Thérèse, et qui veut faire de la sagesse, et de la sagesse d'une jeune fille, *un plaisir*. Sa compagne Hélène lui aurait appris le contraire, et Hélène était sage. J'en serais fort étonné, si je ne la jugeais que sur un endroit de son rôle qui me blesse beaucoup. Le régisseur, charmé de la gaieté d'Hélène (car on peut être *sage* et gaie sans que pour cela *la sagesse devienne un plaisir*), lui observe pourtant que cette *gaieté peut mener loin*.

« Les amants sont gais aussi, et l'innocence de votre âge empêche de voir les dangers....

HÉLÈNE.

« Des dangers ! bon ! je les connais *tous*.

LE RÉGISSEUR.

« Comment !

HÉLÈNE.

« Ma mère m'a *instruite de tout, m'a tout dit*, le bien, le mal.

LE RÉGISSEUR.

« Vous me surprenez.

HÉLÈNE.

« Oui, le bien pour le faire, et le mal pour l'éviter.

LE RÉGISSEUR.

« Ma foi, en deux mots, voilà toute l'éducation. »

Oui, c'est une vérité générale, mais qui ne s'applique point du tout au *mal* dont il semble être ici question. J'aimerais mieux que le régisseur fît entendre, ce qui vaudrait beaucoup mieux pour la scène, qu'Hélène se fait ici fort innocemment plus savante qu'elle ne l'est et ne doit l'être. Favart lui-même devait être de cet avis, puisque, dans une autre de ses pièces, qui pourtant n'est qu'une farce[1], il fait dialoguer ainsi deux époux, tous deux fort honnêtes, en présence de leur petite fille, qui a sept ou huit ans, et à qui le père veut apprendre une chanson un peu gaillarde :

MADAME ROGER.

« Vous lui apprenez de jolies choses.

M. ROGER.

« Bon, bon.... On ne risque rien d'instruire une honnête fille du bien et du mal : elle pratique l'un et fuit l'autre.

MADAME ROGER.

« Je ne pense pas de même. Roger, Roger, n'enseignons que le bien : le mal s'apprend tout seul.

M. ROGER.

« Eh bien ! j'ai tort, et tu parles en brave femme. »

Assurément, il y a plus de sens dans ces quatre mots de la bonne femme que dans les longues paroles de nos *philosophes* sur l'éducation.

La Soirée des Boulevards, que je viens de citer, n'est, comme l'auteur lui-même l'a intitulée, qu'un *ambigu mêlé de scènes, de chants et de danses*, comme l'ont été depuis tous ces spectacles populaires qui s'ouvraient vers le même temps (en 1759) sur les remparts, et qui se sont depuis multipliés dans tous les quartiers de Paris. C'est pourtant aux Italiens que fut jouée la pièce de Favart, qui fut prodigieusement courue, et que le titre seul aurait mise à la mode, les Boulevards étant alors celle du jour, et la promenade la plus fréquentée. On s'attend bien que cette pièce, dont la scène est dans un café des remparts, n'est qu'une farce comme quelques autres de l'auteur, qui a fait un peu de tout; mais elle n'est ni grossière ni obscène, comme tant d'autres : ce sont des scènes *à tiroir* (comme on les appelle), et telles qu'un café peut les offrir; c'est du bas comique, mais où l'homme

[1] *La Soirée des Boulevards.*

d'esprit se fait encore apercevoir de temps à autre. Le nom d'un de ses personnages, M. Gobemouche, est devenu proverbe, et la pièce eut tant de vogue, que l'auteur en donna une suite quelques années après, sous le nom de *Supplément à la Soirée des Boulevards* : et l'on en pourrait faire cent de la même espèce, si la même mode durait longtemps : mais elle passe, et les auteurs de théâtre étaient fort attentifs a la saisir à la volée. *Les Quand* et *les Pourquoi* faisaient beaucoup de bruit, autant que le fameux discours de Pompignan à l'Académie, et Favart mit aussi en vaudeville *le Quand et le Pourquoi;* et si ce n'est pas ce qu'il a fait de mieux en vaudeville, cela est du moins beaucoup meilleur que *les Quand* et *les Pourquoi* en satire. On jouait *les Philosophes* à la Comédie française, et Favart eut aussi son *Philosophe* aux Boulevards, M. Cabre. On croirait d'abord que c'en est un de la même trempe, à la manière dont il s'annonce :

« Je méprise souverainement les autres hommes; je n'ai pour objet que moi-même et ma propre satisfaction; et je déteste la société. »

Ce sont bien là les caractères de l'espèce; mais on s'aperçoit bientôt que l'individu n'en est pas, et que c'est seulement un air qu'il veut se donner; car il ne faut qu'un moment pour que la bonhomie et le gros bon sens des deux époux Roger, et le spectacle du bonheur qu'ils goûtent ensemble, avec leur fille sur leurs genoux, fassent tomber tout à coup ce masque de singularité misanthropique.

M. ROGER.

« Tenez, pour être aussi content et aussi riche que moi, qui n'ai rien, faites comme je fais. Soyez bon mari, et vous aurez une bonne femme; bon père, vous aurez de bons enfants, etc. »

Ce petit sermon corrige tout de suite M. Cabre, qui dit naïvement :

« Ma foi, tout bien considéré, je crois que c'est le bon parti; »

et il renonce à sa *philosophie*. Il est clair que ce n'est pas un de nos *philosophes* que Favart voulait peindre. Quel est celui d'entre eux qui a jamais pu supposer possible qu'un autre que lui eût raison, et que la *philosophie* pût avoir tort? Il n'y en a point d'exemple, et il ne peut y en avoir sans un miracle.

Un conte de Marmontel et trois de Voltaire ont fourni à Favart quatre pièces, dont les deux premières, *les Trois Sultanes* et *Isabelle et Gertrude*, ont été les plus goûtées; la troisième, et surtout la dernière, *la Fée Urgelle* et *la Belle Arsène*, ont bien des moments de langueur et de vide; mais toutes quatre sont restées au théâtre. *Les Trois Sultanes* sont, à mon avis, le plus joli conte de Marmontel, celui du moins où il y a le plus d'originalité et d'agrément. Favart avait assez de talent pour ne pas se servir du bien d'autrui sans y mettre du sien, et sa pièce pétille d'esprit. On ne peut pas dire qu'il soit déplacé, car sans esprit (je dis l'esprit qui est fait pour plaire) le *petit nez* le mieux *retroussé* ne *renverserait* pas *les lois d'un empire*. Le sujet d'*Isabelle et Gertrude* exigeait beaucoup plus de ressources que *les Trois Sultanes*, où l'auteur n'avait fait que mettre le conte en scènes dont le fond était tout tracé : il fallait ici quelque invention, et le conte ne donnait rien qu'un bon mot, où la religion n'était pas plus ménagée que la morale ne l'est dans les galanteries de la mère et de la fille. La petite fable imaginée par Favart est très-ingénieuse; elle réunit la vraisemblance et la décence, et l'on ne pouvait tirer un meilleur parti des rêveries, aussi froides qu'absurdes, débitées dans *le Comte de Gabalis*, et qui trouvent encore aujourd'hui de très-sérieux croyants dans ce *siècle de lumières*. Le personnage de la fausse dévote, madame Furet, sert très-adroitement à amener un dénoûment qui semblerait brusqué, s'il n'était clairement nécessité par les circonstances, grâces à la présence d'esprit de Dupré, et au caractère bien établi de madame Gertrude. Cette pièce est, sans contredit, celle ou l'auteur a mis le plus d'art, quoiqu'elle ne soit que d'un acte; mais il ne saurait être mieux rempli, et chaque scène est une situation. La chimère des *intelligences aériennes* répand dans le dialogue des traits d'une gaieté fine ou d'une innocence naïve qui amusent également. En un mot, *Isabelle et Gertrude* me paraît ce que l'auteur a fait de mieux en opéra-comique, comme *la Chercheuse d'esprit* en vaudeville.

Il est vrai que la versification y est un peu négligée, et la tournure des ariettes plus inégale qu'elle ne l'est d'ordinaire dans Favart. Il risqua trop en essayant de mettre en couplets huit vers du conte, qui sont au nombre des meilleurs de Voltaire dans le genre gracieux[1] : il les a gâtés; et des quatre couplets que chante Dorlis, il n'y en a pas un bon; le dernier surtout est très-mauvais :

Quand les yeux se répondent,
Ce langage est bien sûr.
Quand leurs traits se confondent,
Il n'est plus rien d'obscur.
Nos paupières baissées,
Nos regards n'en font qu'un.
Ames, cœurs et pensées,
Alors tout est commun.

Ce verbiage est à la fois recherché et plat. L'auteur

[1] Isabelle inquiète, en secret agitée, etc.

s'est mieux tiré du portrait de Gertrude, emprunté aussi du conte, mais dont le fond est adapté au couplet :

> Il faut la voir,
> Cette dame Gertrude ;
> C'est un miroir
> Pour une prude.
> Il faut la voir
> Avec son grand mouchoir
> Noir, etc.

On trouve aussi quelques traits faux dans le rôle de la femme hypocrite et méchante, d'ailleurs bien dessiné en général :

> Quand nous saurons tout le mystère,
> Nous ferons éclater l'affaire.
> *Le scandale est toujours un bien.*

Ce vers, qui serait bon en ironie, est un contre-sens dans la bouche de madame Furet. Jamais une personne de ce caractère n'a parlé du *scandale* comme elle parlerait du *zèle* ou du *bon exemple*. L'hypocrisie met toujours un mot honnête pour une chose odieuse : voyez si Tartufe emploie jamais un mot révoltant.

Favart, dans *la Fée Urgelle*, n'a qu'un seul avantage sur l'auteur du conte ; il est tout entier dans ce vers, qui est le résumé de l'intrigue et du dénoûment :

> La fée était Marton, et Marton est Urgelle.

Faire ici un seul personnage des deux qui sont dans le conte, prouve la connaissance du théâtre, qui, même dans la féerie, garde la loi de l'unité. Le rôle de la vieille est assez bien fait pour que le dénoûment ne manque pas absolument de vraisemblance et d'intérêt ; et, malgré tout ce que le conte pouvait fournir, cela n'était pas sans quelque difficulté. Le talent du couplet brille surtout dans deux morceaux ; l'un, qui a été souvent parodié, et qui a de plus le mérite d'une couleur antique, *L'avez-vous vu, mon bien aimé? etc.*; l'autre, *Nous allons souper ici tête à tête, mon doux ami, etc.* Mais les mauvais vers, les froides adulations en placage, et les platitudes en rimes, ne manquent pas non plus dans la pièce ; témoin ce morceau qui a toujours subsisté, quoiqu'on ait paru en sentir le ridicule :

> La noble chose
> Que d'être chevalier ;
> *On prend la cause*
> *De l'univers entier, etc.*

Et toute la chanson est dans le même goût. En total, le conte vaut beaucoup mieux que le drame ; ce qui n'est pas une censure légère, puisque l'un des deux genres a bien plus de moyens que l'autre, et qu'ici les moyens ne sont pas très-difficiles.

J'en dis autant de la *Belle Arsène*, sujet froid, peu propre au théâtre, où il n'a pu se soutenir que par la musique et l'appareil du spectacle. L'aventure du charbonnier, plaisante dans un conte, choque sur la scène ; elle vise au burlesque et à l'indécence. La pièce d'ailleurs est sans art, et fort platement versifiée, sans doute parce que le sujet ne disait rien à l'auteur, qui a coutume de faire mieux. Son esprit même semble quelquefois l'abandonner ici tout à fait : en voici un exemple qui est vraiment à faire rire. Arsène, qui, toute *bégueule* qu'elle est, a pourtant du goût pour Alcindor, et le montre dès la première scène, lui dit en le quittant :

> Je suis sensible autant que je puis l'être,
> Aux sentiments que vous faites paraître ;
> Plus que jamais je sais vous estimer.
> Mais ayez soin de supprimer vos fêtes :
> On me croirait au rang de vos conquêtes ;
> Vous-même aussi vous pourriez présumer...
> Retenez bien ce que je vais vous dire :
> Jamais l'amour n'aura sur moi d'empire ;
> Et pour ne pas connaître son pouvoir,
> Je ne dois plus m'exposer à vous voir.

C'est là-dessus qu'Alcindor se désespère :

> Quel sort fatal, quel charme insupportable
> Me fait aimer cet esprit intraitable ?

En vérité, il faut être innocent comme un chevalier errant, ou pressé comme un petit-maître, pour trouver cette femme si *intraitable*. Ce qu'elle dit dans les deux derniers vers a servi mille fois de déclaration, bien loin de paraître *fatal* ; et cette méprise est bien étrange dans Favart.

L'*Amitié à l'épreuve* avait besoin du charme de la musique pour tempérer le sérieux continu du sujet, qui, en lui-même, est ce qu'il y a de plus rebattu, et dont l'exécution n'offre pas la moindre apparence d'intrigue, aucun nœud, aucun obstacle, si ce n'est les reproches que se fait Nelson d'aimer une belle qui est promise à son ami Blanford, et que Blanford lui cède sur-le-champ dès qu'il apprend qu'ils s'aiment tous les deux. Ces combats de l'amour et de l'amitié, devenus depuis si longtemps un lieu commun de tragédie et de comédie, doivent au moins être soutenus par une force de développements et de situations que l'opéra-comique ne comporte pas. Le sacrifice de Blanford est de peu d'effet, parce qu'il semble ne lui rien coûter. L'on dirait que l'auteur a cru la raison d'un Anglais naturellement supérieure aux passions ; ce qui n'est d'aucun peuple, et pas plus de celui-là que de tout autre. Ce n'est pas là le côté remarquable de la nation anglaise, que son caractère assez mélancolique rend au contraire très-susceptible de passions fortes. L'auteur ne la connaît pas mieux,

quand il lui suppose un profond mépris pour *les titres et les dignités :* c'est l'opposé de la vérité. Sans avoir vu les Anglais chez eux, il suffit d'avoir lu avec attention leurs romans et leurs pièces de théâtre, qui sont partout la peinture des mœurs, pour savoir ce qu'attestent tous ceux qui les ont vus de près avec attention, que nulle part on n'est plus jaloux [1] des distinctions sociales, et qu'ils les ont maintenues avec un soin scrupuleux dans le temps même où l'on s'en relâchait beaucoup chez d'autres nations, même chez celle dont la *morgue* était passée en proverbe, et qui en avait extrêmement rabattu quand le proverbe se répétait encore par habitude. C'est une remarque qui pourra paraître singulière, parce qu'elle est, je crois, nouvelle; mais elle est fondée en fait, comme le fait est fondé en raison; et ce n'est pas ici qu'il faut prouver l'un et l'autre. Je me borne à observer, en passant, que le respect pour les distinctions sociales et héréditaires est plus rigoureusement politique en Angleterre qu'ailleurs, à raison d'un gouvernement mixte, où les droits de la naissance sont une partie de la puissance publique, et servent de contre-poids à une liberté civile plus étendue qu'ailleurs, et par là même plus voisine de la licence populaire qui, d'ordinaire, n'est pas à craindre dans les gouvernements absolus. C'était aussi un des secrets de l'aristocratie romaine, chez le peuple le plus libre et le plus fier d'être libre qui ait jamais existé. Mais ceci me mènerait trop loin, et je ne puis me défendre d'un mouvement de pitié quand je songe combien ce peu de lignes, où il n'y a que des faits et du bon sens, est loin des cent mille volumes de *philosophie politique* débitée depuis dix ans avec une autorité si exclusive, que celui qui eût osé écrire, sans aucune utilité il est vrai, ce que j'écris aujourd'hui sans danger, n'aurait pas vécu quarante-huit heures. *O naturæ dedecus!*... Passons.

L'Anglais à Bordeaux est le seul ouvrage que Favart ait fait pour la scène française, et il n'y parut nullement déplacé. Peu ou point d'action, c'est ce qu'on peut attendre et même excuser dans une petite pièce d'un acte, et surtout dans une pièce de circonstance. Celle-ci fut composée pour les fêtes de la paix, en 1763; et ces fêtes, sujet de tant de vers et de prose, comme il arrive toujours, ne produisirent rien qui valût *l'Anglais à Bordeaux*. Des caractères rapidement esquissés, mais bien conçus et bien contrastés; un dialogue piquant et une versification facile; l'objet du moment fort bien caractérisé par celui de la pièce, qui était de rapprocher deux nations faites pour s'estimer; un Anglais renforcé en patriotisme, et qui finit par revenir (quoique un peu vite peut-être) de ses préventions misanthropiques, grâces aux bienfaits d'un Français généreux dont il est le prisonnier, et à l'enjouement d'une aimable Française, qui en deux ou trois conversations renverse toute sa philosophie; tout cela fit voir que l'auteur pouvait n'avoir pas toujours besoin du musicien. Il est vrai que le dénoûment est le même que celui de *l'Amitié à l'épreuve;* mais il est ici plus naturel, vu l'âge et le caractère de Sudmer. Parmi une foule de jolis vers, et même de vers bien faits et bien pensés, la critique peut remarquer quelques fautes que l'auteur eût aisément effacées, s'il avait eu un ami meilleur juge que son aristarque, l'abbé de Voisenon. Il n'eût point fait dire à cette marquise si sémillante qui convertit le misanthrope Anglais :

Nos heureux citoyens *respirent le repos.*
La surface des mers voit agiter ses flots;
Mais la profonde arène est constante et tranquille.

Il n'y a pas deux autres vers pareils à ceux-là : mais ils sont détestables de tout point : leur moindre défaut est d'être déplacés, et chaque mot est un contre-sens. Il fallait supprimer ces quatre autres vers, qui sont un peu moins mauvais, mais encore beaucoup trop :

. . . Français, Anglais, Espagnol, Allemand,
Vont au-devant du nœud que le cœur leur dénote;
Ils sont tous confondus par ce lien charmant,
Et quand on est sensible, on est *compatriote.*

Ces rimes en *ote,* désagréables par elles-mêmes, le sont bien plus dans un langage sérieux où l'on veut mettre de l'intérêt. Je les trouve bien mieux à leur place dans ces vers de M. de Bièvre, qui ne sont qu'un badinage :

Étant votre *compatriote,*
Contre votre pays se peut-il *qu'on complote?*

Il eût fallu se garder aussi d'appeler la gaieté *le fard de la nature :* les vers de Favart ne sont pas toujours exempts de fard; *la nature* et *la gaieté* n'en ont point. Mais c'est le cas de dire : *Ubi plura nitent;* et si Favart a quelquefois du fard, il a souvent du coloris. Il y joint même en général le mérite d'une morale utile, comme dans cet endroit de *L'Anglais à Bordeaux* où la jeune Clarice, protestant de son obéissance à son père, quoiqu'elle avoue ne pas aimer celui qu'on lui propose en mariage, et même en aimer un autre, dit ces vers, qui furent d'autant plus applaudis, qu'on n'en était pas encore à croire les déclamations *philosophiques* contre l'autorité paternelle, de nos jours érigées en lois :

[1] Voltaire rapporte que, lorsqu'il alla rendre visite au poëte comique Congrève, une des premières choses que lui dit cet Anglais, c'est *qu'il était gentilhomme.*

Ah! je le sens, un père est toujours père.
Périsse cette *liberté*
Qui des parents détruit l'autorité!
Rien ne peut effacer cette empreinte si chère;
Sur les enfants bien nés elle garde ses droits.
. . . .
La loi nous émancipe, et jamais la nature.

Ce dernier vers est beau : malheur à qui l'eût prononcé à la Convention!

Favart chanta aussi la paix sur le Théâtre-Italien, mais dans une farce où il descendit jusqu'au ton de Vadé, que l'on croyait alors populaire, quoiqu'il ne fût que poissard; et, pour sentir cette différence, il suffirait, sans aller plus loin, de lire ce qu'on appelle *les Dancourades*. Il n'y a qu'un morceau où Favart se fasse reconnaître : c'est une de ces scènes *à tiroir* où il fait paraître un *abbé* qui, en donnant le bras à une femme, lui propose de l'épouser. Elle se récrie sur ce qu'elle appelle son état; il répond qu'*il n'en a aucun :*

J'ai pris cet attirail par prudence, par goût,
Enfin comme un passe-partout;
Car on en tire un très-grand avantage.
C'est moins pour moi, madame, un état qu'un maintien :
Heureux qui sait en faire usage.
Par là je tiens à tout, en ne tenant à rien.
On nous reçoit sans conséquence;
Insensiblement on s'avance :
On nous goûte en faveur de la frivolité.
C'est en elle aujourd'hui que mon état consiste.
Avec quatre doigts de batiste,
Nous acquérons le droit de l'inutilité,
Et pouvons être oisifs en toute liberté.
. . . .
Chaque maison a son *abbé;*
Il y donne le ton, y joue un personnage.
Pour les valets il est *monsieur l'abbé;*
Pour le mari, *mon cher abbé;*
Pour la femme, *l'abbé...*
. . . .
De la maison il est législateur,
Nomme aux emplois, donne le précepteur,
Choisit les ouvriers, se charge des emplettes
Se connaît en chevaux, en bijoux, en pompons,
Caresse les enfants, leur donne des bonbons,
Et pour le petit chien apporte des gimblettes.

Ce portrait, aussi fidèle que comique, ne déparerait pas la meilleure comédie. Ce que nous avons vu depuis servira un jour à expliquer comment un abus que le gouvernement ne croyait que frivole, puisqu'il le livrait à la risée publique, était d'une importance qu'on était loin de soupçonner : et certainement il n'en restera rien que le souvenir des maux qu'il a préparés.

Ce n'est pas la peine de parler d'*Acajou*, quoique dans la nouveauté il ait attiré tout Paris, curieux de voir sur la scène un conte assez bizarre de Duclos, qui avait fait grand bruit, non pas assurément comme ouvrage d'imagination, mais comme une satire de la cour et de la ville, très-spirituelle et très-piquante, dans un temps où ce genre d'écrire n'était pas d'une hardiesse commune. La pièce, qui n'est que folle et un peu graveleuse, sans en être moins froide, ne vaut pas une des bonnes pages du conte; je ne crois pas que l'auteur ait rien fait de plus mauvais. Je me souviens pourtant de l'avoir vu reprendre, mais avec peu de succès, et je ne serais pas surpris qu'elle en eût beaucoup aujourd'hui.

Favart s'essaya aussi dans la pastorale dramatique, et en saisit assez bien le caractère, au moins dans quelques romances, que l'on a retenues, de ses Amours champêtres, *Quand vous entendrez le doux zéphyr*, et surtout ces couplets charmants, qui méritent d'être conservés :

Quand je jouais un air nouveau,
Aussitôt ma bergère
Venait au son du chalumeau
Unir sa voix légère.
A présent, je forme en vain des sons.
J'ai fait des vers exprès pour elle;
Et l'infidèle
Chante d'autres chansons.

De porter mon premier bouquet
Hélène était si fière,
Qu'elle en a paré son corset
Une semaine entière.
Je lui donne aujourd'hui des barbeaux;
Sous son mouchoir elle les cache,
Et les arrache
En voyant mes rivaux.

Ce naturel aimable doit plaire surtout à ceux qui sont aussi excédés que moi de l'insupportable babil qui a pris la place de la chanson; et l'on ne fait pas mieux aujourd'hui la chanson avec ce qu'on appelle *esprit*, que la tragédie et les poëmes avec ce qu'on appelle *talent*.

Favart, pourtant, dans cette même pièce, a quelquefois aussi le ramage frivole et apprêté de Marini et des faiseurs de sonnets italiens, comme dans cette chanson, mêlée de bon et de mauvais, et autrefois tant répétée : *J'aime une ingrate beauté.*

Hélène a des rigueurs;
Mais mon cœur les préfère
Aux plus douces faveurs
De toute autre bergère.

Voilà le bon; voici le mauvais :

Le rossignol va chantant
Joyeux de la voir si belle.
Le papillon voltigeant
La prend pour la fleur nouvelle.
Les amoureux Zéphyrs
Naissent de son haleine;
Et mes ardents soupirs
La suivent dans la plaine.

La fin est plate, et tout le reste est du phébus *pétrarchesque*, quand l'amant de Laure n'est que le Pétrarque des *sonetti*, et non pas celui des *canzoni*.

Lucas ne vaut pas mieux dans *la Fête de l'Amour*, quand il dit, en faisant l'ouvrage de Colinette :

Morgué, ça va tout seul; j'en suis surpris moi-même.
En travaillant pour moi, mon râtiau m' paraît lourd;
En travaillant pour ce que j'aime,
C'est une plume de l'Amour.

La plume de l'Amour va fort mal en patois paysan.

J'ai rassemblé ici à peu près tout ce que Favart a laissé de bon, et je laisse de côté trente pièces dont les titres remplissent les almanachs. La facilité de réussir à la Foire ou aux Italiens le faisait abuser de sa facilité à produire, et le peu d'importance de ces productions, presque toujours éphémères, en excuse la multitude et la faiblesse. On y compte entre autres beaucoup de parodies : trois seulement peuvent être citées, et jointes aux opéras-comiques et aux comédies-vaudevilles qui ont fait la réputation de Favart, le tout pourrait former trois petits volumes, et Favart en a dix *in*-8°. La première de ces parodies est celle d'*Alceste*, sous le titre de *la Noce interrompue* : ce n'est pas, comme de coutume, un simple travestissement d'un poëme sérieux; c'est une petite fable dont l'invention est gaie, et qui amène la critique de plus d'une espèce de charlatanisme, comme on le voit dans ce vaudeville si connu : *Qui veut passer l'eau? j'ai là mon bateau, etc.* La seconde est *la Ressource des théâtres*, où passent en revue, dans des scènes détachées, beaucoup de nouveautés soumises à la satire littéraire qui, dans Favart, est ordinairement fine et enjouée, sans être amère : souvent même il adoucit la censure par des louanges; ce qui n'est pas trop d'un parodiste, mais ce qui est d'un honnête homme, tel qu'était Favart. La dernière et la meilleure est *la Parodie au Parnasse*, où se trouve cet excellent vaudeville, qui sera longtemps la vérité même :

Quiconque voudra
Faire un opéra, etc.

Personne alors ne trouva mauvais que Favart jouât J. J. Rousseau sous le nom de Diogène, non pas la personne de Rousseau, mais ses paradoxes, qui ne paraissaient encore qu'insensés, et qui sont depuis devenus si funestes; et ce genre de délit public est, au moins comme ridicule, bien et dûment justiciable du théâtre.

Renverser les lois et les maximes
De toute société,
Aux beaux-arts imputer tous les crimes,
Dégrader l'humanité,
Des Iroquois préconiser la vie,
Confondre les états et les rangs,
Étouffer les talents,
Voilà ma *philosophie*.

C'est Diogène-Rousseau qui parle ainsi, et il n'est pas possible de nier qu'on ne lui fasse dire ici en abrégé ce qu'il a dit dans de gros volumes.

LA PARODIE.

« Et quel est votre but?

— « De réduire l'homme au pur instinct, afin de lui rendre ses vertus primitives. »

On ne peut rendre en moins de mots ni plus fidèlement tout le système verbal de la *philosophie* du siècle; ce qui ne veut pas dire que ce fût réellement sa pensée et son dessein : il serait trop heureux pour elle qu'elle eût toujours extravagué de bonne foi; la révolution a prouvé le contraire.

SECTION III. Sedaine.

Sedaine ne saurait, comme écrivain, entrer aucunement en comparaison avec Favart : ce n'est pas même, à proprement parler, un écrivain, puisqu'il est impossible de soutenir la lecture de la plupart de ses ouvrages, et que dans ceux mêmes qui sont les moins mal écrits, et où le dialogue en prose a du moins quelque naturel, les vers sont généralement si mauvais, qu'il n'y a point de lecteur qui n'en soit rebuté. Son talent ne peut absolument se passer ni du théâtre ni de la musique, et pourtant n'est point méprisable. Il faut d'abord songer qu'il n'avait fait aucune espèce d'études; et ce n'était pas sa faute : ce fut au contraire un mérite à lui d'avoir commencé par être tailleur de pierres, ensuite maçon, et de s'être élevé de là jusqu'à la place de secrétaire de l'Académie d'architecture, et même à celle d'académicien français, quoiqu'il eût à peine quelque théorie de l'architecture, et qu'il n'en eût aucune de la grammaire. Je ne sais s'il était en état de bâtir une maison; mais je suis sûr qu'il n'était pas capable de rendre compte de la construction d'une phrase. Son ignorance était extrême; et pourtant, quoi qu'on ait pu beaucoup plaisanter sur ses places académiques, je ne pense pas qu'on ait eu tort de les lui accorder. Il ne les dut sûrement pas à l'intrigue : personne n'y était moins propre que lui; mais les architectes furent flattés d'avoir à leur tête un auteur applaudi, et l'Académie française ne crut pas devoir refuser obstinément un vieux candidat devenu septuagénaire, qui lui apportait quarante ans de succès au théâtre. Elle se chargea de payer la dette du public, dont Sedaine avait su, à l'aide de la scène et du chant, faire si longtemps les plaisirs; et après tout, si elle avait regardé comme un devoir d'admettre dans son sein le petit-neveu de son fondateur, quoiqu'il ne sût pas l'orthographe[1], elle pouvait bien ne pas regarder comme un tort d'honorer le talent dramatique, en excusant le défaut

[1] Le maréchal de Richelieu n'en savait pas un mot, comme on l'a vu cent fois par ses lettres autographes : ce n'était pas l'éducation qui lui avait manqué, et même il ne manquait pas d'esprit.

des premières études, qu'il est si rare et si difficile de suppléer. Sedaine lui-même, quoique très-vain, fut ce jour-là très-modeste, soit qu'il se crût obligé à la reconnaissance, soit qu'il eût assez de sens pour comprendre que, si d'un côté on lui faisait justice, de l'autre on lui faisait grâce, et que, malgré une demi-douzaine de jolis opéras-comiques, il devait en quelque sorte demander pardon au public, pour lui et pour nous, de siéger à l'Académie française, après avoir si souvent prouvé lui-même qu'il ne savait pas le français.

Cette espèce d'exception faite en sa faveur n'en était pas moins honorable pour lui, et l'existence qu'il s'était faite, et dont il n'était redevable qu'à lui-même, prouvait plus que de l'esprit et du talent. Il fallait des qualités plus essentielles pour avoir fait ce chemin du point d'où il était parti; et s'il n'eût pas eu de quoi se faire estimer personnellement, ses succès dramatiques ne l'auraient pas sauvé du ridicule attaché à un tel degré d'ignorance dans la profession d'auteur, qui doit naturellement l'exclure. Mais sa vie retirée, honnête et laborieuse, fut toujours sans reproche. Il ne fut jamais qu'homme de cabinet et père de famille, et nullement homme du monde. Le public ne le connaissait qu'au théâtre, où étaient tous ses avantages; et s'il n'attirait point les regards de la société, il en évita tous les écueils, toujours plus ou moins à craindre dans l'état d'auteur, qui, n'étant guère qu'une affiche publique d'amour-propre, vous met en compromis avec celui de tout le monde.

Cet homme qui écrivait si mal a pourtant fait de temps à autre de petits morceaux que les bons faiseurs ne désavoueraient pas; et c'est parce qu'on s'y attend moins, que je commence par cette première preuve d'un talent naturel. Qui croirait que dès 1756, dans une pièce de la Foire, qui n'a pas le sens commun, farcie de platitudes et de grossièretés (*le Diable à quatre*), Sedaine eût fait un couplet qu'on trouverait bon dans Favart et dans Panard? C'est une Margot qui le chante, et quoi qu'il ne soit pas au-dessus de la portée de Margot, il n'en est pas moins bien fait.

« Si je prenais du tabac à présent que je suis seule? »

Je n'aimais pas le tabac beaucoup;
J'en prenais peu, souvent point du tout.
Mais mon mari me défend cela :
Depuis ce moment-là,
Je le trouve piquant,
Quand
J'en peux prendre à l'écart;
Car
Un plaisir vaut son prix,
Pris
En dépit des maris.

On ne s'avise jamais de tout est une pièce infiniment plus connue, et tout le monde a chanté *Une fille est un oiseau*, sans qu'on ait, ce me semble, remarqué que la chanson est d'une tournure facile et précise :

Une fille est un oiseau
Qui semble aimer l'esclavage,
Et ne chérir que la cage
Qui lui servit de berceau.
Sa gaieté, son badinage,
Ses caresses, son ramage,
Font croire que tout l'engage
Dans un séjour plein d'attraits;
Mais ouvrez-lui la fenêtre,
Zeste, on le voit disparaître
Pour ne revenir jamais.

Mais les autres ariettes de la même pièce, excepté celle de la duègne,

Je suis native de Raguse,
Et j'arrive de Syracuse, etc.

ne sont pas meilleures pour être depuis trente ans dans la bouche de tout le monde. Cette romance dont l'air est si mélodieux, *Jusque dans la moindre chose*, dit longuement et platement dans trois couplets ce qu'il fallait dire en un seul, et beaucoup mieux.

Je le vois dans un nuage
Que l'air promène à son gré.
Pour moi tout est son image :
Mon cœur en a soupiré.

C'est aller chercher son amant bien loin, que de le *voir dans le nuage*. Comme tout cela est faux! L'amour qui rêve et qui soupire a presque toujours les yeux baissés, et il ne *soupire* point de ce que *tout est l'image* de l'objet aimé. Comme ces deux vers sont forcément agencés! Mais quelle musique! On croit presque la chanson bonne, parce que l'air fait entendre tout ce que les paroles ne disent pas.

Quoi! toujours!
Quoi! sans cesse
Ma tendresse
Aurait son cours!
Quoi! ces charmes,
Sans alarmes,
Seraient à moi pour toujours!

Une tendresse qui *a son cours! et ces charmes sans alarmes!* Comme cela est construit! J'ai toujours eu dans la tête que les bons musiciens ne haïssent pas les mauvaises paroles. Une idée quelconque et des rimes, c'est tout ce qu'il leur faut; tout le reste est à eux, et ils s'en chargent volontiers : je crois qu'à l'examen on trouverait que ce qu'il y a de meilleur dans notre musique a été fait le plus souvent sur ce qu'il y a de plus mauvais ou de plus médiocre dans notre poésie. Si ces auteurs-là ne regardaient pas un Monsigny, un Philidor, un Grétry, comme des divinités, en vérité, ils étaient bien ingrats. Ils

leur font bien quelques remercîments, quelques politesses, et Sedaine comme les autres; mais quand on ne saurait pas quelle idée il s'était faite de lui-même et de son genre de talent, quoique sans en faire beaucoup de bruit, on s'en apercevrait dans la préface d'une de ses plus mauvaises pièces, *le Magnifique :* le passage est digne d'être noté.

« Il faut quelque réflexion pour s'apercevoir du soin avec lequel l'auteur du drame écarte les moyens de paraître aux dépens de son associé, comme il se replie, comme il s'efface, combien enfin il fait de *sacrifices* pour n'être que le *piédestal de statue qu'il lui élève*. Il est besoin, il est vrai, que le piédestal soit solide, et je n'ose m'en flatter [1]. »

Il aurait eu tort de *s'en flatter ;* car le *Magnifique*, qui, je crois, n'a pas été revu depuis la nouveauté, et qui eut très-peu de succès malgré tout l'art du musicien, et malgré la rose que madame Laruette laissait tomber avec tant de grâces; ce *Magnifique*, qui n'est, hors cette scène de la rose, que le plus insipide roman, ne sera jamais le *piédestal* d'aucune *statue*. Mais que dire de ces efforts, de ces *sacrifices de l'auteur du drame, qui s'efface, etc.?* Eh! monsieur l'auteur du drame, que ne *vous repliez-vous* de manière à *vous effacer* davantage! Vous ne paraissez que trop, je vous jure, non pas *aux dépens de votre associé*, mais aux vôtres. Il n'est pas responsable de vos balourdises, et ce n'est pas à lui qu'on s'en prendra si vous faites des vers tels que ceux-ci :

Pourquoi donc ce magnifique,
Que je n'ai vu que deux fois,
Sur mon cœur a-t-il des droits?
C'est en vain que *je m'applique*
A n'y réfléchir jamais.
. . . .
Le nom de ce magnifique,
Prononcé subitement,
Par un sentiment unique,
Me pénètre vivement.
. . . .
Vous qui croyez que *des tendres esclandres*
Un registre peut être l'écueil...
. . . .
Le bonheur est *de le répandre*,
De le verser sur les humains,
De faire éclore de vos mains
Tout ce qu'ils ont droit d'en attendre, etc.
. . . .
Je rêvais que notre grange
Me paraissait tout en feu.
J'en ai vu sortir un ange :
Il était en habit bleu.
Il me présente une orange;
Moi, je me recule un peu.
Il me dit que je la mange;
Moi, je me recule un peu.
Il me dit que je la mange;
La grange était tout en feu.

[1] La construction exigeait absolument, « le piédestal de « la statue qu'il lui élève; » sans quoi, la phrase dit qu'il *élève un piédestal*, et l'auteur veut dire qu'il *élève une satue* dont il est le *piédestal*. Mais il n'aurait pas même compris comment et pourquoi la suppression de l'article fait un si grand changement dans le sens de la phrase.

Voilà un plaisant rêve et de plaisants vers! Était-ce une gageure de chanter sur un théâtre de la capitale ce qui est absolument dénué de sens? Les vaudevilles, ceux même qui terminent les pièces et sont comme le bouquet de la fête présentée au public, sont d'ordinaire ce qu'il y a de pis dans Sedaine, et dans ses pièces les plus heureuses. Celui de *Rose et Colas*, celui d'*On ne s'avise jamais de tout*, ne sont pas même intelligibles : il est impossible d'amener plus mal un refrain donné, et d'assembler en vers des mots plus discordants, des constructions plus barbares, des phrases plus absurdes :

Soyez sûr que, dans notre ménage,
Si votre bien dépend de moi,
Vous, le vôtre de ma future,
L'amour, l'amitié, la nature,
Deviendront pour nous une loi.

Il serait inutile de souligner, ou il faudrait souligner tout : essayez d'arranger cette phrase en prose, et de trouver un sens en conservant les mots et les constructions, et vous n'en trouverez aucun, tant chaque expression est impropre et déplacée, comme dans cet autre couplet du même vaudeville :

Il m'est cher, vous, mon père, encor plus.
Si nos jours ne coulaient ensemble,
Ses désirs deviendraient superflus;
Même nœud nous unit, nous rassemble,
Et nos enfants seront en moi
Pour nous la leçon la plus sûre, etc.

On ne saurait imaginer un galimatias plus niais, plus plat, ni plus baroque. Quel compliment à faire au public, que ce couplet, le dernier du vaudeville d'*On ne s'avise jamais de tout!*

Loin du grand ton qu'affecte le lyrique,
Nous donnons un spectacle étranger;
Mais nos désirs ont caché le danger
De donner un opéra-comique.
Quand l'objet
Ennoblit le sujet,
Quand le zèle
Nous appelle
Et guide le goût,
Quand l'esprit dans le cœur puise,
Ah! qu'on s'avise
Fort bien de tout!

On serait tenté de croire qu'il faut un travail particulier pour entasser tant d'inepties en si peu de mots, car chaque mot en est une. Eh bien! la vérité est que tout tient ici à l'embarras de s'exprimer en vers. Sedaine ne manquait pas de sens, et n'est point absurde en prose : il ne l'est si fréquemment en vers que par la difficulté de versifier, prodigieuse pour un homme qui n'avait rien appris, très-peu lu, et qui de plus avait l'oreille dure, et aussi étrangère qu'il soit possible au tour et au nombre de la phrase poétique. On s'est étonné souvent qu'il ne corrigeât presque jamais, pas même les fautes les plus gros-

sières et les choses les plus aisées à changer : je puis assurer[1] qu'il ne l'aurait pas pu. D'abord il sentait fort peu ce genre de critique, car on ne sent en ce genre qu'en raison de ce que l'on sait : ensuite il répugnait à un travail nouveau, qui lui était très-pénible, sans être nécessaire au succès de ses ouvrages. Il était pour ainsi dire en possession d'écrire mal ; et le public, que d'ailleurs il amusait, ne lui en demandait pas davantage. Enfin l'amour-propre, qui ne perd jamais ses droits, lui avait à peu près persuadé que le style n'était *rien ou peu de chose;* et le sort de ses pièces pouvait être une preuve pour lui, au moins quant au genre dont il s'occupait, et qu'il prisait beaucoup plus qu'on ne peut le soupçonner quand on ne l'a pas connu.

Dans ses ariettes les plus passables, vous ne trouverez jamais le mérite de diction qui est du genre, mais seulement celui d'une imitation assez vraie du ton qui convient aux personnages, particulièrement celui de la simplicité populaire, soit dans de jeunes amants, soit dans de bons paysans, soit dans d'autres conditions subalternes. Ainsi dans *Rose et Colas*, celle de ses pièces que bien des gens (et je suis du nombre) préfèrent à toutes les autres, la chanson rustique, *Avez-vous connu Jeannette?* est bien dans le ton du genre. Celle de Colas, *C'est ici que Rose respire*, est amoureuse, quoique la première moitié ne vaille pas à beaucoup près la seconde. *Ici se rassemblent mes vœux* serait mauvais partout, comme impropriété de termes ; mais j'aime encore moins ces vers, que la musique fait applaudir :

Ah! Rosette! qu'on est heureux
Lorsqu'on soupire,
Et lorsqu'on est deux!

Cela est trop raffiné pour Colas, qui sûrement ne met point son bonheur à *soupirer :* ce sont là des amours de la ville. Mais en revanche tout le morceau qui suit, *Ce lin fut pressé de sa main,* est ce qu'il doit être. Le rôle de la mère Bobi est heureusement imaginé, et comme personnage, et comme moyen d'action ; et je ne me rappelle pas qu'il eût de modèle au théâtre : c'en est un de vérité, et même d'adresse ; car cette bonne vieille, tout en découvrant les innocents rendez-vous des deux jeunes amants (ce qui amène leur mariage), n'y met pas la moindre malice ; elle les porte dans son cœur, et si elle dit tout, c'est parce qu'ils la *défient* avec toute l'étourderie de leur âge. On le leur pardonne bien ; mais on ne peut s'empêcher d'aimer la vieille nourrice, lorsqu'en voyant Colas, qui veut quitter le pays, elle se met tout de suite à pleurer.

« V'là-t-il pas qu'il est au désespoir ! Ce petit coquin me fera mourir de chagrin. »

C'est la nature même ; et d'ailleurs on doit savoir gré à l'auteur d'avoir donné à la vieillesse le charme de la bonté. C'est la mère Bobi qui demande grâce elle-même pour ceux qu'elle vient d'accuser, et qui l'obtient. Tout ce petit tableau est achevé d'un bout à l'autre. La querelle simulée entre les deux pères est comique, parce que les enfants en sont dupes ; ce qui est le contraire de la routine du théâtre, où les parents sont toujours dupés par les enfants. Il y a là, soit dans la fable, soit dans le dialogue, une teinte d'originalité, et ce n'est pas la seule pièce de Sedaine où elle se remarque en y regardant de près. Ici tout paraît fort simple ; mais rien n'est fait avec l'esprit d'autrui : c'est un mérite qui n'est pas commun, même dans un opéra-comique, et c'est celui de Sedaine, surtout dans *Rose et Colas.* Il n'y a pas jusqu'au babil de la mère Bobi, dans cette chanson, *La sagesse est un trésor*, qui ne plaise en rappelant exactement les chansons morales du vieux temps. Sedaine n'est pas d'ordinaire si heureux dans cette espèce d'imitation : je ne lui connais guère au théâtre que cette chanson-là qui ne tombe pas dans la trivialité insipide en voulant prendre un air d'antiquité ; comme celle-ci, qui est de la même pièce :

Il était un oiseau gris
Comme un' souris, etc.
Les oiseaux ont tant chanté
Durant l'été,
Que leur gosier et leur bec
Est tout à sec, etc.

J'approuve le refrain, qui rentre dans la situation, *Aimez, aimez-moi ;* mais on pouvait l'amener sans ces inutiles platitudes. Favart a bien mieux réussi dans ces chansons-là. Quelle franche gaieté dans les couplets que chante Annette ! *Il était une fille, etc. C'est la fille à Simonnette, etc.*

Ce qui me plaît encore dans *Rose et Colas,* comme dans *On ne s'avise jamais de tout*, c'est qu'on n'y aperçoit rien de la prétention d'être un peu *philosophe,* qui se montre fort mal à propos dans d'autres pièces de l'auteur, et qui était le fruit de son commerce avec Diderot. Mathurin et Pierre le Roux sont tout juste aussi avancés que doivent l'être de bons et honnêtes cultivateurs, de bons pères de famille ; ils n'ont que la morale qui est à leur portée, à celle de tout le monde, et c'est la bonne : aussi ne

[1] Je l'ai beaucoup vu depuis sa réception à l'Académie : je n'y avais pas peu contribué sans le connaître. Il m'en sut gré, et me fit des avances d'amitié qui me parurent très-cordiales et qui l'étaient. C'était un homme d'un caractère un peu froid, mais probe et solide. Il travaillait très-difficilement en vers, et se souciait d'autant moins de les corriger, qu'il n'avait pas besoin de prendre cette peine pour faire aller ses pièces, qui allaient fort bien sans cela.

se doutent-ils même pas que ce soit de la morale. Mathurin dit, en parlant de sa fille Rose :

« Savez-vous qu'elle me gêne? Oui, elle me gêne plus que feu ma femme. Si je bois, si je jure, si je dis quelque drôlerie, elle me reprend : c'est comme sa mère, et pire encore, car il faut respecter la jeunesse. »

A merveille : voilà comme la morale peut se faire sentir dans ces sortes d'ouvrages sans s'afficher; et, de cette façon-là, elle peut entrer partout avec fruit. Mathurin demande à Pierre le Roux comment vont les vignes.

« Ah! Ah! assez bien, n'était les vers qui nous mangent.

MATHURIN.

« Oh! cela a été de tout temps. Qu'y faire?

PIERRE.

« Rien : il n'y a que Dieu et le temps.

MATHURIN.

« La méchanceté des hommes va de pis en pis.

PIERRE.

« Quand cela sera au comble, faudra bien une fin. »

Bon, fort bon dialogue. Pierre et Mathurin ne doivent pas être plus philosophes qu'ils ne le sont ici. Mais je ne saurais souffrir le ton arrogamment sentencieux dont un fermier parle au roi d'Angleterre, qu'il prend pour un seigneur de la cour. Il se fâche du mot d'*ami*, et quand on l'appelle *monsieur* il se fâche encore. Comment veut-il donc qu'on l'appelle, et surtout quand on ne sait pas son nom?

— « J'ai vu ce qu'un roi n'est pas toujours à portée de voir. — Eh! quoi? — Des hommes. »

Outre que cela était déjà trop usé en prose et en vers pour être redit, quelle ridicule emphase dans ce mot, *des hommes!* Pour *voir des hommes* en ce sens, il faut y regarder de près : était-ce là l'occupation de Richard? Que de morgue et de déraison! Rien ne rappelle mieux ce dialogue connu :

« Qu'avez vous été faire en Angleterre? — Apprendre à *penser*. — Des chevaux? »

Malgré la faute d'orthographe qui fait le calembour, le mot est excellent; c'est le meilleur qu'ait dit Louis XV. Celui qui va en Angleterre pour *apprendre a penser*, assurément ne *pensera* nulle part.

Il y a beaucoup à redire dans cette pièce (*le Roi et le Fermier*), si inférieure à celle de Collé, et qui ne pourrait pas, comme celle-ci, se passer de musique. Ici Sedaine a dû presque tout à Monsigny : le seul bon rôle est celui de la petite Betsy; et quoique ces rôles de jeunes filles soient fort aisés dans la comédie, et encore plus dans le mélodrame, il faut toujours tenir compte de ce qui est bien fait et ressemblant à la nature. L'ariette *Il regardait mon bouquet* est fort jolie, et offre une petite scène bien tracée; elle est du très-petit nombre de celles qui n'ont point de fautes choquantes. Toutes les autres de la même pièce en ont plus ou moins.

Un fin chasseur qui suit à pas de loup
La perdrix qui trotte et sautille,
Un fin chasseur, à l'instant qu'il dit, Pille,
N'est jamais si sûr de son coup
Que moi quand je guette une fille
Gentille.

Pas mal certainement, et surtout pour Sedaine. Mais il ne va pas loin.

Si mon ardeur
A sa pudeur
Donne des ailes,
Tant mieux,
Je la suis des yeux :
Toutes les belles
N'ont que le premier vol devant moi, etc.

Quel jargon! Sedaine, dans le figuré, est encore pire, s'il est possible, que dans la platitude tout unie. Veut-on le voir dans le noble?

Moi, souverain de l'Angleterre,
Moi, qui de mes palais ai surchargé la terre,
Aurais-je jamais cru que je serais réduit
A désirer une chaumière,
A désirer le plus humble réduit, etc.

. . . .

Hélas! dans cette extrémité,
Que me servent la royauté,
Et le trône, et la majesté? etc.

Cet ambitieux étalage du *trône*, et de la *royauté*, et de la *majesté*, et ces réflexions si sérieusement plaintives sur un accident aussi commun que celui de s'égarer la nuit à la chasse, sont une vraie niaiserie. Collé fait parler bien autrement et bien plus naturellement son Henri IV, qui, dans la même situation, ne s'inquiète guère que de l'inquiétude de son ami Sully, toujours prompt à s'alarmer pour son bon maître, et ajoute fort sensément :

« D'ailleurs le malheur d'être égaré n'est pas bien grand. »

Non sans doute, et surtout pour un roi, qui est bien sûr que tout le monde s'occupe à le chercher. Mais un mot très-heureux, c'est celui de ce courtisan qui vient de badiner avec son ami le lord Lurewel sur l'enlèvement de Jenny, et qui, voyant que le roi ne prend pas la chose en plaisanterie, est le premier à dire au ravisseur : *Fi! milord, c'est une action infâme*. C'est là un trait de caractère, un mot de comédie.

Les Femmes vengées, *le Faucon*, *le Magnifique*, sont au rang des pièces qui sont loin de valoir les contes qui en ont fourni le sujet. C'est le plus souvent faute d'une bonne exécution dramatique; mais quelquefois aussi c'est faute de savoir distinguer entre ce qui est un bon sujet de conte et ce qui ne l'est

pas d'un drame, et ce discernement demande de l'expérience et de la sagacité. Nous avons vu que Favart s'était trompé dans le choix de *la Bégueule*, et la même chose est arrivée à Sedaine dans *le Faucon;* ce qui prouve que les plus habiles peuvent s'y méprendre, car ces deux hommes connaissaient fort bien leur théâtre. *Le Faucon* est le conte le plus touchant de la Fontaine : celui-là et *la Courtisane amoureuse* sont les seuls où le cœur soit pour quelque chose; mais, dans *le Faucon*, ce n'est pas aux dépens des mœurs, et c'est encore un avantage rare.

L'oiseau n'est plus, vous en avez dîné,

est un vers de situation et de sentiment qui attendrit jusqu'aux larmes; mais, dans un récit, dans un drame, un faucon à la broche n'est pas un moyen d'intérêt, parce que ce n'est pas un objet à présenter sur la scène. *La Reine de Golconde*, au contraire, offrait un très-joli tableau dramatique, et si Sedaine n'a fait qu'une pièce très-insipide d'un conte charmant, c'est qu'il n'écrivait pas en vers comme M. de Boufflers en prose : il fallait ici des grâces nobles et un agrément de style dont Sedaine n'avait pas même l'idée.

Il a cru, dans *les Femmes vengées*, que deux scènes simultanées, vues séparément sur le théâtre, étaient une invention aussi heureuse que neuve, et il en parle dans sa préface comme d'une nouveauté qui peut enrichir tous les genres de drame. Je ne le crois pas : cela peut tout au plus passer dans le comique, et n'y peut même avoir qu'un effet très-médiocre. L'attention du spectateur suit mal deux objets à la fois, et il y en a toujours un plus ou moins sacrifié à l'autre; ce qui nuit à tous les deux. Sedaine, qui ne doutait de rien, d'après les leçons de Diderot, ne doute pas que la scène de Junie avec Britannicus ne fût tout autrement intéressante, si Néron caché était sous les yeux des spectateurs. C'est une bien lourde méprise, et qui fait voir que l'entente de l'opéra-comique n'a rien de commun avec la connaissance de la tragédie. Je suis bien sûr que Racine, quand même le local de la scène eût été à sa disposition, se serait bien gardé de montrer aux spectateurs Néron écoutant et observant l'entretien de Junie : il y avait là de quoi faire tomber la pièce. Quelle pauvre figure aurait pu faire un empereur romain faisant le rôle d'un mari ou d'un tuteur jaloux qui écoute aux portes? J'entends d'ici les éclats de rire, et c'est pour le coup que le petit moyen reproché à l'auteur, non sans fondement, aurait été absolument comique, et par conséquent l'opposé de la tragédie. Mais Racine, qui a eu l'art d'ennoblir tout par son dialogue et son style, aurait eu le bon esprit de rire de pitié, si on lui eût proposé un moyen dont rien au monde ne pouvait racheter ni couvrir le ridicule. Avec quelle confiance ignorante on a osé, dans ce siècle, donner des leçons au siècle des modèles! Cela était plus facile que d'en approcher, ou même de les sentir; et c'est un des secrets du charlatanisme *philosophique*, qui sera dévoilé en son entier dans l'examen de la poétique de Diderot.

Pour *Aucassin et Nicolette*, c'est peut-être ce que l'auteur a fait de plus mauvais; le fond est d'une absurdité qui révolta dans la nouveauté : quelques changements, beaucoup de spectacle, et surtout le jeu de madame Dugazon, qui était alors une espèce d'enchantement, firent supporter une reprise de la pièce, qui d'ailleurs ne peut rester au théâtre, à moins qu'une nature absolument fausse ne puisse s'y établir; ce qui n'est pas impossible, mais ce qui, malgré la révolution, est encore très-improbable. Le père d'Aucassin est un imbécile odieux, le fils est un fou non moins odieux, et le père de Nicolette un niais : ce ne sont pas là des caractères de chevalerie. L'auteur appelle cela *les mœurs du bon vieux temps*, et c'est même un des titres de la pièce; mais si de pareilles mœurs étaient vraies, elles ne seraient dignes que d'horreur et de mépris, et ce n'est ni le dessein de l'auteur, ni l'objet du drame. Ces *vieilles mœurs* sans doute n'étaient souvent rien moins que *bonnes*, quoiqu'elles eussent du bon, et l'un et l'autre sont du ressort de l'histoire. Mais des personnages vils et pervers n'ont jamais été nulle part une généralité de caractère (hors dans une seule époque, postérieure à celle de la pièce); enfin ce n'étaient point là les *mœurs* générales de la chevalerie; et surtout ce ne sont pas celles qu'il faut mettre au théâtre, si ce n'est pour les flétrir. Ajoutez à toutes ces inconséquences celles de donner pour *les mœurs du bon vieux temps* ce qui est détestable en tout temps, et de s'appuyer gravement d'un fabliau, comme si un fabliau, qui a pu être aussi mal inventé que la pièce est mal composée, était une autorité historique : c'est joindre la déraison à l'ignorance; et il est vrai que Sedaine, hors l'intelligence et l'observation de son petit théâtre, n'avait aucune sorte d'esprit. Il n'en a jamais manqué nulle part autant que dans son fabliau dialogué et rimé, sous le titre d'*Aucassin et Nicolette* : c'est un amas vraiment rare de sottises de toute espèce. Je n'en citerai qu'un trait de ce plat comte de Garins, qui dit à Nicolette, mais du ton le plus sérieux, et après avoir crié, *Écoutez, écoutez :*

Quand vous verrez mon fils, *il faudra lui déplaire.*

Je ne sais si *M. Cassandre* en dirait autant à *Zirzabelle*. Et ce qu'il y a de meilleur, c'est que Nico-

lette repond à peu près par les vers que Racine met dans la bouche de Junie, arrangés comme si la pièce était une parodie : et l'auteur ici ne voulait rien parodier; il répétait Racine à la manière de Sedaine.

Cet *Aucassin*, *le Magnifique*, *le Faucon*, *le Mort marié*, *le Jardinier de Sidon*, *l'Ile sonnante*, et quelques autres pièces du même auteur, qui n'ont point eu de succès, expliquent dans quel sens il faut entendre ce qu'on a dit avec vérité, que la musique était presque tout dans ces sortes d'ouvrages, rarement faits pour être lus. Elle couvre les fautes d'exécution, et donne de l'effet à tout ce qui ne s'y refuse pas; mais il ne faut pas oublier que parmi nous elle ne saurait se passer d'un canevas qui vaille au moins la peine d'être brodé; il lui faut toujours, ou, si l'on veut, il nous faut un fond de pièce qui soit, jusqu'à un certain point, ou attachant ou amusant : sans cela point de succès, quelle que soit la musique. On passera toutes les invraisemblances, toutes les platitudes, toutes les sortes de fautes, pourvu que le sujet soutienne l'attention jusqu'au bout; et sans cela quel est l'opéra-comique qui n'aurait pas eu de succès, avec l'extrême indulgence accordée à ce théâtre, et des compositeurs qui en avaient rarement besoin, à compter depuis les Duni et les Philidor, jusqu'aux d'Aleyrac et aux Desaides? Je ne parle que de ceux que j'ai vus pendant tout le temps que j'ai suivi le spectacle : je ne puis avoir aucune idée de ceux qui les ont remplacés depuis environ dix ans.

La musique toute seule ne saurait donc faire le sort d'un drame, comme tant d'exemples l'ont prouvé; mais que de défauts elle fait passer à sa suite! Lorsque Lise dit à sa duègne :

« Ah! si j'aimais, je ferais comme une pensionnaire de mon couvent. — Et que faisait-elle? — Voici ce qu'elle chantait : »

c'est un à-propos assez étrange pour chanter au milieu de la rue; mais l'air plaît, et c'est assez.

Si vous exceptez jusqu'ici les pièces de Favart, vous aurez souvent peine à comprendre que ce qui paraît si froid ou si plat à la lecture puisse réussir constamment au théâtre. Mais aussi c'est un tort de vouloir lire ce qu'il ne faut que voir jouer : voyez cela dans son cadre, et vous serez étonné, comme je l'ai été plus d'une fois, que ce qui semble n'avoir aucun mérite en soi ait sur la scène celui de former des tableaux variés qui plaisent dans la perspective et qu'animent la musique et le chant[1]. On dira que cette science est assez facile et assez commune; soit : elle n'appartient pourtant pas à tout le monde, et peut faire quelque honneur à ceux qui la possèdent au degré où arriva Sedaine quand il fit *le Déserteur* et *Richard*. C'est pourtant là le cas, autant que jamais, de dire : Ne lisez pas. Mais il n'en est pas moins vrai qu'alors il éleva ce genre de drame plus haut qu'on ne l'avait porté jusque-là. On peut dire encore : N'y regardez pas de bien près, car la fable de ces pièces ne soutient pas la critique. Mais il y a des conceptions nouvelles, et des effets que le temps a constatés. J'avoue qu'il est absurde que *le Déserteur* puisse être si sérieusement la dupe de l'espèce d'attrape puérile qui est le premier ressort de l'intrigue. Il n'y a point d'homme au monde qui, sur le récit d'une petite fille, et sur une noce qu'il voit passer dans l'éloignement, se persuade aussitôt la trahison la moins probable, la plus inopinée, la plus révoltante dans toutes ses circonstances, et qui, sans faire un pas pour rien approfondir, prenne sur-le-champ le parti le plus désespéré. Eh! en pareille occasion, on croit à peine à l'évidence, et le plus tard qu'on peut. A la place d'Alexis, quel est donc l'amant dont le premier mouvement, le mouvement naturel et invincible, ne fût pas de courir à cette prétendue noce, qui est à cent pas, et de s'éclaircir, de s'assurer dans le plus grand détail de ce qu'il ne doit croire que quand Louise et ses parents lui auront dit oui, et cent fois oui? Voilà ce qui est dans la nature, et si impérieusement, si universellement, que, s'il y avait une exception, il ne faudrait pas encore la mettre au théâtre, encore moins dans une comédie, où de pareilles exceptions seraient encore plus insupportables, plus difficiles à motiver que dans une tragédie. Le fait même de la désertion n'est pas moins absurde; il l'est de toute manière; et quoique Sedaine ait osé affirmer, dans sa préface, que des militaires qu'il avait consultés trouvaient son Alexis dans le cas d'être condamné, je réponds que cela est faux, que cela est impossible; et nos lois militaires étaient assez connues sur cet article, pour que tout le monde fût autorisé à dire alors ce que tout le monde disait, qu'Alexis n'était nullement dans le cas de désertion. A qui fera-t-on croire l'incroyable scène imaginée par Sedaine? Qu'on se figure d'un côté Alexis se parlant tout seul dans le saisissement où il est encore, ses habits et ses armes posés à terre à côté de lui, et de l'autre la maréchaussée du camp qui l'*observe*. Elle vient à lui, et lui demande *s'il déserte : Non, non, je ne déserte pas; mais je m'en vas....* Et un mo-

[1] Le hasard fit qu'une troupe de comédiens joua, dans le voisinage de Ferney, *Rose et Colas* et *le Roi et le Fermier*. Voltaire y assista, et y prit assez de plaisir pour nous pardonner d'en avoir davantage à l'Opéra-Comique de Paris. Qu'aurait-ce été en effet s'il eût vu jouer Caillot et Clairval, et entendu madame Trial, mademoiselle Renaud, etc.?

ment après : *Oui, je déserte.* — *Prenez cet habit et voyons s'il fuit*, dit l'officier de maréchaussée. Il faut articuler la chose comme elle est : c'est le comble de la bêtise. Un semblable dialogue n'a jamais pu avoir lieu nulle part. Jamais, en pareil cás, on n'a dit, *Voyons s'il fuit*, quand on est là pour l'empêcher de fuir, s'il en a envie, et pour l'arrêter, s'il a été surpris fuyant. Mais il ne marchait même pas; mais ses armes et ses habits sont à terre. Que le trouble où il paraît et le désordre de ses discours le fassent arrêter, cela est possible; mais d'abord il n'est pas arrêté ici comme déserteur, puisque les soldats eux-mêmes disent, et bien ridiculement : *Voyons s'il court vers la frontière*. Il n'est donc pas hors des limites où commence l'état de désertion, et on ne l'arrête que parce qu'il finit par dire : *Oui, je déserte*. Mais depuis quand les paroles sont-elles ici prises pour le fait? Si un soldat parlait ainsi hors du camp, on s'en saisirait comme d'un homme ivre ou fou, mais non pas comme d'un déserteur. Allons plus loin : le voilà au conseil de guerre; et n'oubliez pas que ces conseils de guerre, calomniés de nos jours avec la plus stupide impudence, étaient peut-être le tribunal où l'on apportait le plus d'attention et de ménagement dans la procédure; où l'on faisait le plus d'efforts, non pas pour trouver un coupable, mais pour le sauver [1]. Le témoignage universel n'est pas même ce qu'il y a ici de plus fort; un argument irrésistible, un principe universel, rend le fait indubitable : c'est que personne ne se souciait de perdre un soldat, dont la mort n'était bonne à rien, et dont la vie était une propriété de la patrie et de l'armée. Comment donc le conseil de guerre peut-il le condamner? Est-ce parce qu'il a dit aux soldats, *Je déserte;* parce qu'il dit aux juges, *Oui, je désertais,* comme nous l'apprend le geôlier? Mais quelle folie! Quel est le conseil de guerre qui ne lui eût pas dit : Mon ami, apparemment la tête vous a tourné? Allons plus loin : il a dans sa poche une *permission* de venir au village où est Louise; il doit avoir son congé dans quinze jours; c'est son colonel qui a écrit tout cela; je suppose que, voulant mourir, il n'emploie aucune de ces défenses; mais s'il est aliéné, ses juges sont dans leur bon sens, ses juges doivent même s'adresser à l'état-major de son régiment; et si le colonel n'est pas au camp, qui peut douter qu'on ne commence par lui écrire avant de condamner un soldat qui doit paraître à ses juges ce qu'il est vraiment, un homme qui a perdu la tête? Allons plus loin : le voilà condamné parce qu'il a voulu l'être. Mais un moment après il ne le veut plus; il ne veut plus mourir, car il sait la vérité : et il est appelé de nouveau au conseil de guerre pour entendre sa sentence. Qui l'empêche alors de dire tout, de faire valoir toutes ses défenses; de montrer la permission de son colonel, d'invoquer son témoignage? Quel est le tribunal militaire qui eût refusé de l'entendre, qui n'eût pas été avec joie au-devant de sa justification? Quelle multitude d'impossibilités! Et j'ai épuisé ici la démonstration pour plus d'une raison, mais surtout pour deux principales : d'abord pour faire voir ce que le public était capable de tolérer à ce spectacle, quand la musique l'avait prévenu favorablement (et la pièce commence par un morceau bien fait pour cela), et surtout quand l'effet des situations pouvait faire pardonner les moyens; ensuite pour prouver que cette sorte de talent qu'avait Sedaine, et qui se borne à saisir la nature en petit, est d'ordinaire une raison pour la manquer presque toujours en grand; et c'est pour cela que ce talent est essentiellement secondaire [2].

Je me souviens qu'on s'étonnait dans ce temps-là de la différence très-sensible des dispositions que le public apportait d'ordinaire aux deux théâtres, de sévérité aux Français, et d'indulgence aux Italiens : les motifs en sont très-concevables. D'abord, dans cette espèce de débat, entre l'amour-propre d'un seul contre tous, moins l'un paraît prétendre, plus les autres lui accordent. Or, l'écrivain qui s'associe à un musicien abandonne au moins la moitié de ses prétentions : et après tout, il en est bien dédommagé; car la musique, qui flatte l'oreille, distrait nécessairement l'esprit de l'attention rigoureuse qui le rend d'ailleurs si difficile. Dans les pièces de d'Hèle, nous verrons plus; nous verrons des scènes entières, des situations créées et caractérisées par la seule musique. Cette sorte de complaisance du public pour ce genre d'ouvrages est donc généralement fondée en raison, et la plus décisive est sans doute l'intérêt de son plaisir. *Le Déserteur* en fit beaucoup, quoique ce fût une tentative assez hasardeuse que de mettre dans un opéra-comique un personnage menacé d'un supplice

[1] On ne manquait jamais de lui demander s'il avait quelque plainte à former contre ses supérieurs, et on tâchait même de lui suggérer dans l'interrogatoire tous les moyens possibles de justification; en sorte que la condamnation n'avait lieu que quand il était impossible de faire autrement, sans violer les lois militaires. Ces faits sont notoires de tout temps, et universellement attestés.

[2] Il y aurait un moyen bien facile de faire disparaître cette faute intolérable, d'un ouvrage d'ailleurs intéressant et en possession du théâtre. Ce serait de substituer au *finale* du premier acte une ariette de désespoir que chanterait Alexis en quittant la scène, et de constater, à l'ouverture du second, qu'il a été bien et dûment arrêté comme déserteur. La coutume d'un *finale* n'est pas une loi, et le sens commun en est une.

capital, et de l'espèce de supplice qui inspire le plus de pitié, parce que le délit semble plus excusable. Il fallait pourtant adoucir ce triste sujet, soit pour la musique, qui veut de la variété, soit pour l'opéra-comique lui-même, qui promet de la gaieté. Cela n'était pas aisé, et l'auteur, qui en est venu à bout, a fait preuve d'adresse et de sagacité. Il s'est jeté à l'autre extrême, et a opposé ce qu'il y a de plus bouffon à ce qui s'offrait sous l'aspect le plus tragique. Ce mélange était précisément la manière de Shakespeare, que Diderot et consorts avaient bien envie d'introduire au théâtre français, et qui, je ne sais trop comment, n'a pu encore s'y établir. Ce mélange, très-vicieux en lui-même, a passé dans un opéra-comique : mais n'oubliez pas que cela ne pouvait arriver que dans un mélodrame, dans une pièce comme *le Déserteur* ou comme *Tarare;* car j'appelle ici du même nom générique toute pièce où la musique fait partie du dialogue et de l'action. Ailleurs, ce monstrueux amalgame du tragique et du comique sera toujours réprouvé par la nature et le goût, à moins que l'art ne soit entièrement perdu et oublié. Observez donc que, d'après les indications de l'expérience, les grands développements, qui seuls font le vrai tragique et le portent au fond de l'âme, sont étrangers au mélodrame, surtout à celui qu'on appelle opéra-comique; et c'est pour cela qu'il ne repousse pas décidément ce mélange dont il est ici question. Si Alexis, dans la situation où il est; si Louise, sa maîtresse, et le père de Louise, parlaient comme dans le drame proprement dit, comme dans la tragédie domestique, d'abord ce ne serait plus un opéra-comique, et la musique ne pourrait plus y atteindre; mais surtout un rôle tel que celui de Montauciel, et celui du *grand cousin*, y seraient intolérables. Ils font au contraire un bon effet dans *le Déserteur;* et pourquoi? C'est, 1° que le langage d'Alexis n'est jamais au-dessus de celui d'un soldat; 2° qu'il parle peu, et ne s'exprime guère qu'en petites phrases entrecoupées, si ce n'est quand il chante, et il ne chante qu'une fois, pour dire,

Mourir n'est rien, *c'est notre dernière heure,*

sorte de niaiserie de style, qui est assurément fort loin du tragique; 3° c'est que l'uniforme des deux soldats rend aux yeux leur réunion toute naturelle, quoique les deux hommes soient si différents; 4° c'est que rien jusque-là n'ayant monté au tragique l'imagination du spectateur, qui ne s'affecte qu'autant que le langage est conforme à la situation, la gaieté grivoise et soldatesque de Montauciel ne fait que nous distraire agréablement d'un objet qui ne faisait que nous attrister sans nous remplir; toutes les folies qu'il dit et qu'il fait, et sa scène avec le *grand cousin*, et ses efforts pour apprendre à lire, tout cela nous plaît beaucoup plus que la situation passive d'un soldat qui pendant deux actes attend un arrêt de mort; enfin c'est qu'à ce théâtre-là nous sommes parfaitement instruits, par une habitude invariable, qu'au dénoûment personne ne mourra; car nous ne sommes pas au Théâtre-Français. Ce sont toutes ces causes réunies que l'auteur, soit instinct, soit réflexion, a dû démêler plus ou moins, et qui ont fait réussir ce contraste, par lui-même si singulier, que je n'en connais pas un autre exemple, et que peut-être il ne pouvait trouver place que là où il est. Je me rappelle qu'en étudiant mes impressions à ce spectacle, Alexis m'intéressait médiocrement, et que Montauciel me divertissait beaucoup : c'est que l'un sortait du genre, et que l'autre y rentrait. La conduite insensée du prétendu déserteur et sa condamnation non moins absurde, en affaiblissant l'intérêt de la situation, écartaient l'horreur du sujet, et me laissaient assez tranquille pour jouir sans peine du contraste de ces deux soldats, si différemment prisonniers. Cette impression a dû, je crois, être celle du grand nombre, et le rôle de Louise bien chanté, et le dénoûment qui est heureux et en spectacle, ont achevé le succès de cet ouvrage, où, malgré tant de fautes, l'observation de l'art et de la scène mérite de l'estime, mais que je ne conseillerais à personne d'imiter. C'est aussi dans cette pièce que l'on a remarqué le seul couplet d'un tour élégant que l'auteur ait jamais fait :

Vive le vin, vive l'amour!
Amant et buveur tour à tour,
Je nargue la mélancolie.
Jamais les peines de la vie
Ne me coûtèrent de soupirs.
Avec l'amour je les change en plaisirs,
Avec le vin je les oublie.

Joignez à ce joli couplet celui-ci, qui l'est d'une autre manière, dans *les Sabots*, petite pièce champêtre qui ne manque pas de naturel, et où Babet chante ces paroles :

Voyez donc ce vieillard malin!
Il me dit que je le baise.
« Baisez-moi, me dit-il, mauvaise! »
J'aimerais mieux baiser ma main.
Est-ce qu'une honnête bergère
Doit baiser d'autres que sa mère,
Ou sa sœur, ou son petit frère?
Je ne baiserais pas Colin.

Ce dernier vers est charmant; il est en même temps fin et naïf. D'ailleurs, la morale du couplet est celle qui est habituellement dans Sedaine, et qu'il faut lui compter pour beaucoup, vu le temps où il a

écrit. Cette morale est tout uniment celle de la bonne éducation du peuple, celle qu'il avait, surtout dans les campagnes, avant qu'on eût substitué *les droits de l'homme* à la religion. On sait quelle éducation il a eue depuis; et quand l'histoire tracera cette dégradation *légale* de l'espèce humaine, ordonnée par des *philosophes*, et travaillée six ans à force de décrets, d'emprisonnements, de spoliations, de proscriptions, et surtout de baïonnettes, l'histoire n'aura pas besoin de citer des accusations; elle ne citera que des aveux qui se multiplient tous les jours, depuis qu'il est permis de parler un langage humain, sans courir d'autre risque que de faire aboyer ceux qui voudraient bien dévorer encore, mais qui dans ce moment ne peuvent pas même mordre [1].

Sedaine a de temps en temps ces traits de vérité qui sont toujours précieux; par exemple, quand Rose ne veut pas ouvrir à Colas, pour ne pas lui dire des nouvelles affligeantes, et que Colas s'en va pour faire le tour, et entre par la croisée.

« Il n'appelle plus!... il n'appelle plus!... il est parti!... il est parti!... Ah! il *s'est* bien vite *en* allé.... Je ne l'aurais pas cru.... Ah! il pousse le contrevent!... ah! le méchant! »

Cette observation de la nature en petit est un des mérites de Sedaine et du genre : on a vu qu'il la méconnaissait presque toujours dans des situations plus fortes, mais il y trouve aussi d'autres ressources. Ainsi, dans *Richard Cœur de Lion*, le rôle de Marguerite n'est rien, et devait attirer sur elle et faire refléter sur le roi son amant l'intérêt de détails dont le rôle passif du prince prisonnier est peu susceptible; et celui-ci même n'est pas ce qu'il devait être. Il n'a qu'une scène unique, celle de la pièce, il est vrai, que sa situation et celle de Blondel rendent théâtrale. Mais combien elle le serait plus, s'il y avait du moins quelque dialogue entre eux! et rien ne s'y opposait; il était si facile d'écarter un moment la sentinelle! Le rôle du troubadour, qui est fort bien conçu, remplit la pièce, et son déguisement la fait d'ailleurs rentrer dans l'opéra-comique : c'est ce qu'il y a de mieux vu dans le plan. Mais l'assaut qui le termine est un ressort postiche, quoi qu'en dise l'auteur, qui trouve ce dénoûment *nécessaire* et même *neuf* : très-*neuf* assurément sur le théâtre de l'opéra-comique, où il n'eût jamais dû paraître : *nécessaire* à l'auteur pour remplacer le premier, qui n'avait pas réussi, et qu'il avait manqué, comme il le dit lui-même; mais dans le fait ce dénoûment n'a jamais pu être bon que pour ceux qui sont bien aises de voir des combats sur la scène, n'importe où, comment, ni pourquoi. Quoique cette pièce finisse mal, et soit défectueuse dans des rôles essentiels, la scène de la romance et le rôle de Blondel n'en sont pas moins des choses heureuses et dramatiques, et prouvent que l'auteur a été capable d'enrichir le genre dont il s'est occupé toute sa vie.

C'est ce qu'il a voulu faire encore dans *le Comte d'Albert*, et il y est parvenu dans la scène de la prison au second acte. Mais aussi de semblables pièces, qui n'ont pas même l'apparence d'une intrigue, d'un nœud, d'un plan quelconque, sont des proverbes plutôt que des drames; et ici les ressorts sont encore forcés et faux. *Un bienfait n'est jamais perdu*, c'est le mot de ce proverbe; mais le bienfait n'a pas l'ombre de vraisemblance. Quel est donc l'officier français qui, pour avoir été *heurté et éclaboussé* par un pauvre portefaix qui tombe sous son fardeau, *met l'épée à la main*, et s'écrie : *Il faut que je le tue! L'épée à la main* contre un portefaix qui est à terre! *Il faut que je le tue!* Je ne connais rien de plus révoltant, parce que rien n'est plus improbable : c'est tout au plus ce que pourrait dire et faire un soldat ivre. Mais un officier! certainement l'auteur n'aurait pu citer un exemple avéré d'une si abjecte brutalité dans le militaire français. C'est pourtant parce que le comte d'Albert *a sauvé la vie* à un commissionnaire de prison que celui-ci se croit obligé de tout risquer pour l'en faire sortir quand il y a été renfermé le même jour. Il n'y a que le jeu du théâtre, le travestissement de la prison, qui ait pu fermer les yeux sur une fable si déraisonnable. J'aime mieux *la Suite du comte d'Albert*, qui est encore moins une pièce, puisqu'elle ne contient que l'arrivée du comte dans ses terres et le mariage de la fille de son fermier avec le commissionnaire Antoine; mais aussi ce rôle de Delphine est une des productions originales de Sedaine. Cette bonne enfant qui, au récit de la belle action d'Antoine, crie en pleurant qu'elle *n'en aura jamais d'autre* que cet Antoine, quel qu'il soit, et la manière dont elle s'offre à lui pour être *sa femme*, au premier moment où elle le voit; tout cet épanchement de bonté naïve et de sensibilité innocente, fait rire et pleurer tout ensemble. Cela est pris dans la nature même, et dans la nature de cet âge, quand il n'a pas été gâté; et pourtant cela ne ressemble à rien de ce qui était connu au théâtre. Ce pur amour de la vertu est très-exemplaire et n'est point exagéré, et j'appelle cela

[1] *Les philosophes*, *les jacobins*, les apostats, les intrus, tous ceux à qui le seul nom, la seule idée de la religion donne la torture. En lisant leurs feuilles, on voit leur âme et leur visage. Sur l'article de la religion, ils n'ont pas rétrogradé d'un pas : au contraire, c'est celui auquel ils reviennent avec une fureur désespérée. Leurs efforts pour l'*éducation philosophique* sont à faire rire ou à faire peur, selon qu'on regarde ou la bêtise ou la perversité.

du talent, du talent dramatique et moral, qui demande grâce pour les fautes, surtout dans un genre qui doit avoir, comme on l'a expliqué ci-dessus, quelque droit à l'indulgence.

Le théâtre de Sedaine montre presque partout des vues sur les mœurs : on en trouve déjà dans une de ses premières pièces de la Foire, *le Jardinier et son seigneur,* qui est encore une espèce de proverbe (*Ne voyons que nos égaux*), sans la moindre trace d'action, mais où il y avait des intentions comiques, qui, mieux mises en œuvre, et liées à une petite intrigue, auraient pu faire un joli ouvrage, et beaucoup meilleur que son *Félix*. La délicieuse musique de Monsigny l'a fait triompher de tout le mécontentement que le public marqua d'abord; et ce n'en est pas moins une très-mauvaise rapsodie romanesque, où presque tous les rôles sont une charge. Si le père est honnête homme, et même de la probité la plus délicate, les trois fils (le procureur, le militaire et l'abbé) sont de trop viles créatures pour la scène; ils sont bas sans être comiques. Quelle espèce d'officier que celui qui veut se battre contre un homme, parce qu'il reprend son propre bien qu'on lui rend et qu'on doit lui rendre! Quelle bassesse! Mais il y a là surtout un gentilhomme qui est bien le plus plat coquin!... Sedaine, qui avait pris la robe en affection (on le voit partout), avait pris les *gentilshommes* en haine; et je doute qu'il eût pu rendre raison de l'une plus que de l'autre. Son M. de Saint-Morin, à qui l'on dit qu'un étranger paraît être le propriétaire d'une somme considérable qui a été trouvée, et qu'il faut rendre, offre tout simplement de se mettre à la place de l'étranger, et de se donner pour celui qui a perdu l'argent; il parle comme par manière d'acquit de cette manœuvre digne des galères; il propose à ces trois mauvais sujets de la concerter avec lui, et pas un n'en témoigne le plus petit scrupule. Il n'y a de difficulté que sur le partage de la dépouille, et Saint-Morin leur dit, toujours du même ton, qu'*il leur fera quelque avantage*. Il est très-digne de remarque que les holà du public n'aient pas arrêté la pièce à cet endroit : j'ai vu le temps où l'indignation aurait été générale. On supportait la friponnerie dans les valets, dans les personnages donnés pour méprisables, jamais autrement, et le public poussait même fort loin la délicatesse d'oreille sur cet article, qui tient en effet à l'honnêteté publique. Ici Saint-Morin est un homme de condition, qui n'est nullement donné pour un coquin, et qui même va épouser la fille de la maison, et devenir le gendre du père le plus respectable. Qui avait pu produire un si grand changement dans les idées générales, qui se manifestent surtout au spectacle? C'est ce qu'on ne saurait expliquer sans entrer dans des considérations trop éloignées de notre objet, et dont le résultat serait que le tort n'était pas tout d'un côté.

Sedaine a fait deux opéras : le premier est la *Reine de Golconde,* que le sujet, le spectacle et la musique ont fait supporter, et qui n'est remarquable pour nous que par ces quatre vers, qui, je crois, ont été un peu changés depuis; mais qui ont été chantés et imprimés ainsi :

> Général des Français, arrivé sur ces rives,
> Je viens vous présenter avec empressement
> *Les assurances les plus vives*
> *Du plus sincère attachement.*

La fin d'une lettre, en poésie noble, était une trouvaille réservée à Sedaine. L'autre était l'*Amphytrion de Molière,* refait comme Sedaine pouvait refaire Molière : il n'y manque rien; c'est tout ce qu'il est possible de dire d'une pareille entreprise, qui pourtant ne réussit ni à la cour ni à Paris. Mais la cour et Paris applaudirent *Barbe-Bleue,* par où je finirai tout ce qui dans Sedaine peut mériter une mention, soit par l'ouvrage, soit par le succès. C'est bien ici ce dernier cas : la pièce n'a pas l'ombre du bon sens, et l'on s'y attend pour ce qui est du conte; mais ce qui est de la façon de l'auteur ne vaut pas mieux. Qu'un souverain entouré d'une cour nombreuse coupe la tête à je ne sais combien de femmes, parce qu'elles ont été curieuses, et les enterre dans sa cave sans que personne en sache rien, cela est bon pour la Bibliothèque bleue. Mais le rôle de Vergy et ses amours avec Isaure sont bien de Sedaine; et ce chevalier français, qui, à la première réquisition, *rend à sa maîtresse tous les serments qu'elle lui a faits;* et cette Isaure, qui renonce si facilement à son amant Vergy pour épouser un prince qui n'en est qu'à sa quatrième femme (*par la discrétion* de l'auteur), et sur lequel il ne laisse pas de courir de mauvais bruits; cette Isaure, à qui la tête tourne à la vue d'une belle toilette et d'une aigrette de diamants, quoiqu'elle soit d'un rang à en être un peu moins éblouie que la *Ninette* de Favart; et surtout ce Vergy, digne apparemment des habits de femme qui le déguisent, puisqu'il n'est pas capable du moindre effort pour défendre sa maîtresse à qui l'on veut couper le cou; cet idiot de Vergy, qui n'a pas l'esprit de trouver des armes dans tout un palais où il est longtemps libre, et dans un moment où la rage sait faire arme de tout; qui ne sait que regarder par la fenêtre comme *Anne, ma sœur Anne,* quoique cela ne convienne qu'à *ma sœur Anne;* ce preux de Vergy en jupons, et que quatre estafiers tiennent par les bras, tan-

dis qu'un autre fait pour lui ce que seul il devrait faire pour Isaure, et combat à ses yeux l'ogre, qu'il ne manque pas d'expédier : tout ici est de l'invention de l'auteur, et jamais il n'a inventé plus mal. Eh bien! il est de fait que, malgré tant d'extravagances, la pièce a dû réussir. Quiconque y a vu l'actrice unique qui, à la toilette, représentait les Grâces avec un diadème, et un moment après amenait avec elle sur la scène la terreur, la mort et le désespoir, qui ne la quittaient plus, qui étaient dans ses yeux, dans ses pas, dans ses accents, dans tous ses mouvements; quiconque a vu ce spectacle avouera que, s'il est vrai qu'on n'aille chercher au théâtre que des émotions, on devait être content de la représentation de *Barbe-Bleue*. Aussi mon avis serait qu'avec des pièces si mal faites, et des talents tels que celui de madame Dugazon, on réduisît le drame à la pantomime et à la musique, et qu'on ne laissât la parole, à peu de chose près, qu'à l'actrice seule qui sait parler, jouer et chanter avec une âme qui anime tout. De cette manière, *Barbe-Bleue* aurait trois ou quatre scènes d'un effet continu, et aurait de moins une foule de sottises rebutantes, qui sont des épreuves de patience en attendant des moments de plaisir, et qui sont faites pour déshonorer le théâtre, même celui de l'opéra-comique, puisqu'il a ses titres et ses modèles comme un autre, et qu'il y a même dans le mauvais un excès qu'on ne doit souffrir nulle part.

C'est aussi une véritable honte que l'ignorance totale de la langue sur la scène et dans la littérature française, et c'est un véritable tort de Sedaine, non pas de ses études, mais de son amour-propre. Je veux qu'il ne lui ait guère été possible d'apprendre la grammaire à un âge où cela est presque impraticable, quand on n'en a pas au moins les premiers éléments; mais pourquoi refuser des secours qu'il eût si aisément trouvés? Pourquoi ne pas prier un homme de lettres, un ami instruit, d'ôter au moins les plus grosses fautes, les solécismes et les barbarismes qui fourmillent dans ses pièces? On les joue partout en Europe; et que peuvent penser les étrangers qui ont étudié le français, en voyant celui que Sedaine a fait parler sur la scène pendant quarante ou cinquante ans? Il ne s'agit pas ici de savoir écrire; il s'agit seulement de ne pas s'exprimer en phrases barbares, et de ne pas dire de trop lourdes sottises.

> *N'est-il* que la reconnaissance,
> Vous devez désirer ces nœuds.

Ces deux vers forment une phrase inintelligible. Il voulait dire, *n'y eût-il* que la reconnaissance, *ne fût-ce que par* reconnaissance, etc.; et il n'a pas trouvé ces constructions, quoique si communes et si familières à tout le monde. Il commence une pastorale par ces deux vers :

> Les pères seraient trop heureux
> S'ils voyaient remplir tous leurs vœux.

C'est être aussi par trop niais : et qui donc ne serait pas *trop heureux s'il voyait remplir tous ses vœux?* Il ne faut pas être *père* pour cela.

> Le couple charmant
> Fait de cette querelle
> *Éclore le serment*
> D'une flamme éternelle.

Un *serment* qui *éclot!* Un pareil langage est impardonnable.

> L'à-propos *préside aux grâces;*
> *Elles volent sur ses traces.*
> On sourit à l'à-propos,
> *N'aurait-il que des sabots.*

Présider aux grâces! et l'*à-propos* qui *a des sabots!* C'est aussi trop de jargon dans les phrases, et trop d'ineptie dans les choses. On aurait pu, sans beaucoup de peine, purger toutes ces pièces de pareilles ordures; mais la vanité de l'auteur en aurait souffert, et cette vanité n'est qu'une faute de plus.

SECTION IV. — Marmontel.

Les premiers essais de cet écrivain ont été des tragédies; il en fit jouer cinq en peu d'années : *Denys le Tyran*, *Aristomène*, *Cléopâtre*, *les Héraclides*, *Égyptus*. Les deux premières, accueillies dans leur nouveauté, ne purent pas aller au delà les deux suivantes eurent très-peu de succès; la dernière tomba entièrement, et l'auteur parut renoncer depuis ce temps à la scène tragique, où il ne reparut que plus de trente ans après, avec sa *Cléopâtre* refaite, qui n'eut que trois représentations. Il vivait encore quand j'ai traité de la tragédie dans ce *Cours*, et ne pouvait par conséquent y avoir place, quand même il aurait conservé des titres au théâtre français, puisque je ne parlais que des auteurs morts. Ses opéras, excepté *Didon* et *Pénélope*, ont tous été condamnés par lui-même, puisqu'il n'en a fait entrer aucun dans la collection de ses œuvres, qu'il publia en 1787; et cet exemple d'une modeste sévérité sur soi-même, qui, pour le dire en passant, devrait être plus commun, lui fait d'autant plus d'honneur, que ces opéras[1], quoique en effet ils ne soient pas bons, n'avaient pas laissé d'avoir, comme presque tous les drames chantés au même théâtre, le moment d'existence que la

[1] Ils sont en assez grand nombre : *Acante et Céphise*, *la Guirlande*, *les Sybarites*, *Hercule mourant*, *Céphale et Procris*, *Démophon*, *Antigone*.

magie des représentations assure d'ordinaire à ce qu'on joue de plus mauvais. C'est une preuve qu'au moins en ce genre l'auteur avait su se juger : Peut-être aussi parce qu'il y attachait moins d'importance; car s'il eût été capable d'un effort qui demandait, je l'avoue, une plus grande force de jugement et un plus grand sacrifice d'amour-propre, il n'eût guère été plus indulgent pour ses tragédies, une seule exceptée, *les Héraclides*. Les deux premières, *Denys le Tyran* et *Aristomène*, sont mauvaises de tout point. *Cléopâtre*, qu'il a le plus retravaillée, a des beautés de détail, avec un plan aussi vicieux que le sujet était ingrat. *Numitor*, que dans son recueil il mit à la place d'*Égyptus*, qui n'a jamais été imprimé, est un roman fort compliqué, mais qui peut-être au théâtre pourrait attacher assez la curiosité pour balancer les fautes contre la vraisemblance, contre la vérité historique, et la dignité de la scène. *Les Héraclides*, tels qu'ils sont d'après les dernières corrections qu'il y fit, seraient, si je ne me trompe, susceptibles de succès, et peuvent passer pour une bonne tragédie parmi celles du second ordre.

Ses opéras-comiques ont réussi pour la plupart, et *Lucile, Silvain, l'Ami de la maison, Zémire et Azor*, sont au nombre des pièces qu'on joue le plus souvent, et qu'on voit avec le plus de plaisir; et c'est pour cela que Marmontel se trouve ici placé comme poëte dramatique. Mais je ne puis me dispenser, suivant ma méthode, de jeter d'abord un coup d'œil sur ses autres productions théâtrales, où il n'a pas eu le même succès ni le même mérite. Nous avons déjà vu que le meilleur de ses grands opéras, *Didon*, était trop faiblement écrit[1] pour être compté parmi les poëmes qu'on peut lire, et dès lors n'est plus un titre qu'au théâtre, et n'en est pas un ici. *Pénélope* est plus soignée : il y a même une scène, entre Ulysse et son épouse, qui est sans contredit ce que l'auteur a fait de mieux dans la tragédie lyrique; cette scène est, d'un bout à l'autre, bien conçue, bien dialoguée, bien versifiée. Mais aussi c'est le seul morceau où l'auteur ait eu cette force, et la pièce d'ailleurs manque d'intrigue et de caractères : celui de Télémaque est nul, et devait être plus en action, comme fils de Pénélope et comme fils d'un héros; il devait, comme dans Homère, paraître au milieu des poursuivants, leur faire respecter sa mère, et leur faire craindre son père : Ulysse aussi devait avoir avec eux, comme dans Homère, une scène de déguisement. Il n'y a ici de dramatique que le troisième acte, et ce n'est pas assez. C'est la langueur des deux premiers qui fut cause que cet opéra n'eut pas, à beaucoup près, le même succès que celui de *Didon*, si heureusement tracé pour la scène.

Quant à ses ouvrages tragiques, c'est une chose très-digne de remarque, que cet écrivain, qui avait beaucoup d'esprit et de connaissances, ait eu si longtemps sur la tragédie des idées d'autant plus fausses, qu'elles lui paraissaient plus ingénieuses, et qu'il ait visiblement erré par principes : non que je prétende qu'une mauvaise théorie ait été chez lui la seule cause de sa longue impuissance à produire du bon; car dans le plus mauvais plan possible on peut encore montrer le talent du poëte, et Corneille, Racine, Voltaire, l'ont prouvé. Marmontel avait fort peu de talent naturel pour la poésie, surtout pour la grande poésie : il n'a point eu le sentiment ni l'habitude des tournures du grand vers français. Il y eut toujours quelque chose de dur dans ses organes, et de faux dans son goût; il lui a fallu trente ans d'un commerce assidu avec les gens de lettres de l'Académie pour rectifier par degrés ses méprises raisonnées et obstinées, et pour apprendre à réconcilier son oreille avec l'harmonie, et ses idées avec la vérité. Ses *Éléments de littérature* le ramèneront sous nos yeux, quand nous en serons à la critique; et c'est là que nous pourrons suivre le chemin qu'il a été obligé de faire pour redresser son jugement, de manière à ne pas laisser au moins d'hérésies capitales dans un ouvrage élémentaire où il y a encore bien des erreurs. Ce que j'en dis ici n'est pas à son désavantage autant qu'on pourrait le croire d'abord, car il faut un grand fonds d'esprit (et il l'avait) pour arracher à l'amour-propre le désaveu d'une mauvaise doctrine, surtout quand elle n'est pas d'emprunt, mais de propriété; et les paradoxes de Marmontel étaient bien à lui. Il est avéré que dans ses premières années, qui furent celles de ses tentatives au théâtre français, il s'était fait une poétique toute particulière, qu'assurément il n'avait pas apprise entre Voltaire et Vauvenargues, ses deux premiers patrons, mais qu'il consulta fort peu du moment où, pour son malheur, *Denys le Tyran* eut été applaudi au théâtre, et même ensuite *Aristomène*, bien plus mauvais que *Denys*. C'est à la suite d'*Aristomène*, qui à l'impression ne trouva plus que des censeurs, qu'il publia ses *Réflexions sur la tragédie*, qui ne sont qu'un assemblage des idées les plus chimériques, rédigées en méthode avec toute la confiance et toute la présomption si ordinaires aux jeunes écrivains, qui n'ont rien de plus pressé que de se faire législateurs, afin de se donner pour modèles. Cet écrit, aujourd'hui peu

[1] On peut en voir la preuve détaillée dans le quatrième volume de la *Correspondance littéraire*.

connu, et dont il s'est bien gardé de reporter rien dans ses *Éléments*, ne laisse aucun doute sur ce que j'ai dit de cette étrange théorie qu'il s'était faite du théâtre. Il ne la développa qu'à l'appui de son *Aristomène*, et il est vrai qu'il s'y est fidèlement conformé : mais il n'est pas moins vrai qu'en partant de ces principes-là les divers talents de Corneille, de Racine et de Voltaire, réunis dans un seul homme, ne produiraient rien qui ne fût tout ensemble monstrueux et froid, et c'est précisément ce qu'est *Aristomène*. Un autre caractère de réprobation, qui se fait apercevoir dans son petit traité, et plus encore dans ses anciennes préfaces, c'est le mépris malheureusement trop réel qu'il eut longtemps pour Racine. Je sais qu'il s'en est guéri avec le temps, comme de celui qu'il avait pour Boileau, quoique jamais la guérison n'ait été au point de sentir ni l'un ni l'autre de ces deux grands maîtres; mais je sais aussi que ce mépris était beaucoup plus grand qu'il n'osait le montrer dans ses écrits [1], et que ce n'est qu'à force d'être repoussé et heurté par l'opinion générale et par celle des gens de lettres dont il estimait les lumières, qu'enfin ses propres réflexions le conduisirent à résipiscence; et s'il ne parvint pas à écrire en bon poëte, il apprit du moins à discuter et à raisonner en bon critique. Un examen de ses tragédies peut sans inconvénient, ce me semble, faire une diversion aux objets de ce chapitre, assez frivoles en eux-mêmes, quoique j'aie tâché ici, comme partout, de faire en sorte que ce qui n'est en soi qu'agréable ne fût pas entièrement inutile.

La fable de *Denys* n'est pas tout à fait aussi bizarre que celle des autres pièces de l'auteur; elle n'est que commune et mal tissue : une rivalité du père et du fils, moyen usé et qui ne produit rien ici, le jeune Denys n'étant dans toute la pièce qu'un fils respectueux, zélé défenseur de la vie et de la gloire de son père; une conspiration dont il est impossible de comprendre les ressorts et les moyens. Dion, quoique ami de Denys, qui veut même épouser sa fille, est le chef de cette conspiration; et pour ôter la vie au tyran, et mettre son fils sur le trône, il compte uniquement sur le *peuple*, et se propose de se mettre à la tête des Syracusains, pour attaquer à force ouverte le palais, qui est une cidatelle défendue par des troupes nombreuses et aguerries, et qui plus est, par le jeune Denys lui-même, guerrier déjà connu par des victoires, et très-déterminé à mourir, s'il le faut, pour la défense de son père. Cette entreprise de Dion n'a rien d'assez vraisemblable, est il s'y prend autrement dans l'histoire, quand il délivre Syracuse. Mais ce défaut dans le plan est un des moindres pour la multitude, qui suppose volontiers que ceux qui conspirent ont toutes les ressources dont ils se flattent, et ne leur en demande pas un compte trop sévère. Il y a bien d'autres fautes et de bien plus graves dans la conduite et les caractères, et l'on voit déjà dans ce coup d'essai tout ce qu'il y avait de faux dans les aperçus de l'auteur. Son Arétié, la fille de Dion, étale partout cet héroïsme mal entendu qui peut fort bien se trouver dans les têtes humaines, mais qui n'est pas dans l'esprit du théâtre, où il ne peut jamais avoir un effet soutenu; et c'est même par cette seule raison que j'en parle ici. Arétie aime le jeune Denys, que l'on représente dans la pièce comme aussi vertueux que son père était méchant, quoique dans l'histoire il en ait tous les vices sans en avoir les talents. Cet amour d'Arétie ne l'empêche pas de consentir sur-le-champ, et sans la moindre résistance, à la proposition que son père ne lui fait que pour l'éprouver, d'épouser le père, qu'elle *abhorre*, au lieu du fils, qu'elle *aime*. Voici le dialogue :

> Ma fille, il est trop vrai, de mon bonheur jaloux,
> Le tyran nous sépare; il devient votre époux.
>
> ARÉTIE.
>
> Il devient mon époux! lui! Quelle loi barbare!
> Moi, me donner à lui!... Mais, seigneur, *je m'égare;*
> C'est à moi d'obéir, à vous de commander.

Voilà certainement une fille bien obéissante; mais voilà bien aussi l'amante la plus froide qu'on puisse montrer sur la scène; et ne croyez pas que ce soit en elle, comme on le voit ailleurs, une formule de respect et de résignation, pour avoir plus de droit de faire entendre ensuite des réclamations qui sont ici très-légitimes. Quand il en serait ainsi, le dialogue serait encore très-répréhensible, puisqu'un renoncement si prompt et si absolu n'est point dans la nature, et qu'on peut obéir à son père sans paraître si détachée de son amant. Mais Arétie a

[1] Il passe pour certain qu'il arracha un jour les *Œuvres de Racine* des mains de madame Denis, en lui disant : *Quoi! vous lisez ce polisson-là!* Je puis au moins attester qu'elle même raçontait le fait. Cette anecdote doit être précieuse pour M. Mercier, qui peut faire aussi son profit de deux autres non moins certaines. Chabanon estimait fort peu Racine, Despréaux, la Fontaine, encore moins Homère. Un jour qu'il venait de parler un peu légèrement des deux premiers, il remarqua que Voltaire ne lui répondait que par sa grimace d'humeur et de mépris, qui était assez volontiers sa réponse quand il n'était pas content : Chabanon voulut revenir sur ses pas. « Ne croyez point, dit-il, que je veuille battre mes pères nourriciers. — Oui, dit Voltaire entre ses dents, et se tournant « d'un autre côté, ils ont fait de toi une belle nourriture. » Et Chabanon l'entendit. Une autre fois on venait de lire des vers de Marmontel où Boileau était fort maltraité : « Voilà, me dit « Voltaire, un bien mauvais tic qu'a notre ami Marmontel. « Mon enfant, rien ne porte malheur comme de dire du mal « de Boileau. Voyez le beau coton qu'a jeté Marmontel en « poésie! »

réellement pris son parti tout de suite, même quand son père lui laisse toute liberté de se décider.

DION.
Non, ma fille; à vous seule il doit vous demander :
Disposez de vous-même, et parlez.

Il ne fallait donc pas débuter si brusquement par ces mots, qui sont un ordre : *Il devient votre époux*. Cette contradiction n'est qu'une faute de plus; mais écoutons Arétie :

Daignez croire
Que mon amour pour vous, mon pays et ma gloire,
Sont les seuls intérêts que je consulterai.
Denys est à mes yeux un mortel abhorré.
Son fils a des vertus : vous savez que je l'aime.
Mais, malgré cette horreur et cet amour *extrême*...

(*Extrême* est souvent une cheville : ici c'est ce qu'on appelle une manière de parler.)

Si je puis, sur le trône assise auprès de lui,
Servir à l'innocence et d'asile et d'appui,
Du tyran par mes pleurs apaiser la furie;
Enfin, si mon malheur *importe* à ma patrie,
Je n'écoute plus rien : qu'on me mène aux autels.

Ces sentiments sont fort beaux, et les jeunes poëtes ne sont que trop portés à ces sortes d'exagérations de ce que Diderot, dans sa poétique, appelle l'*honnête*[1] : c'est dommage qu'ici l'*honnête* n'ait pas le sens commun, et la fille du sage Dion doit en savoir assez pour ne pas se mettre dans la tête qu'un vieux tyran comme Denys, qui même ne l'épouse pas par amour, mais par politique, et parce que son père est aimé des Syracusains, va tout à coup devenir un honnête homme en devenant son mari. Cette illusion est trop grossière, et la conversion du père est trop peu probable pour excuser un si entier abandon du fils. Mais Arétie est faite pour les illusions de toute espèce, et ne doute jamais des prodiges qu'elle peut opérer. C'est même cette extrême crédulité, qu'on pourrait bien prendre pour un extrême amour-propre, qui la fait donner un moment après dans le piége le plus visible qu'il soit possible d'imaginer, et qui est pourtant le principal ressort de toute l'intrigue. Dion, qui ne voulait que la mettre à l'épreuve, et savoir de quoi elle est capable, lui déclare bientôt la vérité, et lui apprend que dans cette même journée il est sûr de se défaire du tyran, et de donner au jeune Denys le trône et Arétie. En conséquence, elle traite d'abord le tyran avec horreur et mépris, et pourtant finit par lui parler comme à Dion :

Vous m'aimez, dites-vous?
DENYS.
En doutez-vous, madame?
ARÉTIE.
Osez me le prouver, et je suis votre femme.

[1] « *L'honnête*, mon ami, *l'honnête*. »

DENYS.
Qu'exigez-vous de moi?
ARÉTIE.
D'être enfin vertueux;
D'écouter vos remords, ces organes des dieux;
De savoir préférer la gloire au diadème,
Le repos au danger, et le peuple à vous-même;
D'expier vos fureurs, de les désavouer,
Et de forcer enfin la terre à vous louer.

C'est parler en héroïne de la Calprenède. Que dirait-elle si Denys lui demandait à quel temps elle borne le noviciat qu'elle lui impose, pour s'assurer qu'il *est enfin vertueux*? Car enfin tout ce qu'elle demande ne se fait pas et ne se prouve pas en un jour; et, à l'âge de Denys, il n'a pas trop le loisir d'attendre. Voyez comme tout ce qui est loin de la raison est près du ridicule : c'est qu'en effet on peut bien en pareil cas exiger un sacrifice actuel et déterminé, comme on le voit souvent dans nos tragédies; mais ce n'est tout au plus que dans un roman qu'une Clarisse peut dire à un Lovelace, je vous épouserai quand vous serez amendé; et encore Clarisse ne parlerait pas ainsi à Lovelace, s'il n'était pas jeune et aimable. La jeunesse peut se corriger, et la durée d'un roman peut donner le temps de l'épreuve : dans un drame, une pareille proposition, faite de bonne foi, comme ici, n'est qu'une pompeuse puérilité. Cependant le parterre, quoique aussi bon dans ce temps-là qu'il pouvait l'être, fut dupe de ce contre-sens, parce que le public assemblé se laisse aisément prendre à ce qui a un grand air de moralité. Mais sa méprise n'est jamais longue, et dès lors porte son excuse en elle-même, puisqu'elle n'est qu'un premier mouvement sans réflexion, et dont l'erreur tient à un amour du beau moral, qui le trompe avant qu'il ait eu le temps d'examiner : excuse que n'ont point ceux qui se sont faits dans leur cabinet les législateurs du théâtre, et qui, loin de se rendre à l'expérience, qui les condamne, se sont obstinés dans leurs aveugles théories.

La réponse de Denys, assurément très-imprévue, commença le succès de la pièce en excitant à la fois la surprise et la curiosité, deux choses qui toutes seules ne mènent jamais loin, mais qui ont presque toujours l'effet du moment.

Je vous entends, il faut déposer la couronne.
Ce n'est donc qu'à ce prix que votre main se donne?
Avouez-le, madame; un si hardi détour
Est un refus adroit inspiré par l'amour;
Et vous n'espériez pas de pouvoir me résoudre
A quitter ce haut rang où j'ai bravé la foudre.
Eh bien! connaissez mieux tous vos droits sur mon cœur
Épris de vos vertus plus que de ma grandeur,
J'y renonce, et ce rang, qui faisait mon supplice,
Est pour moi, je l'avoue, un faible sacrifice.
Un fantôme imposant m'a longtemps ébloui;
A la voix de l'amour il s'est évanoui.
Mais mon fils voudra-t-il ceindre le diadème?

Il va venir, madame : offrez-le-lui vous-même.
(*A part.*)
S'il l'accepte, il est mort.

Quoique ici le masque de l'hypocrisie soit transparent, je ne blâmerai pas l'auteur de l'avoir donné à Denys, qui dans toute la pièce se pique de cette dissimulation, si naturelle aux tyrans, qu'ils l'affectent même plus qu'ils ne la possèdent. Denys ne cherche d'ailleurs qu'un prétexte quelconque pour faire périr son fils, qui est à la fois l'objet de ses défiances et de sa jalousie. Mais qu'Arétie, éclairée par l'amour et par le danger de ce qu'elle aime, se laisse abuser si facilement, et n'ait même pas un instant de doute sur une résolution si extraordinaire et si invraisemblable, c'est là ce qui ne saurait s'excuser, et ce qui prouve ce que j'ai avancé, que l'auteur a toujours vu la nature dans un faux jour.

ARÉTIE.
Il veut quitter ce rang
Par le crime *élevé* [1], *cimenté* par le sang!
A la voix des remords il a paru sensible!
L'amour a-t-il dompté cet orgueil inflexible?
Pour l'âme des tyrans l'amour a-t-il des traits?
Vous que je méprisais, *périssables* attraits,
Auriez-vous de ce tigre adouci la furie?
Pourriez-vous me servir à sauver ma patrie?
Ainsi donc la beauté, ce *funeste* ornement,
Écueil de nos vertus, en devient l'instrument!

Voilà bien une composition de jeune homme : on ne s'attendrait pas que toutes ces questions, qui devaient aboutir à la négative, ou tout au moins à une extrême défiance, se terminassent par une affirmation si décidée. C'est être un peu trop tôt sûr du pouvoir de la beauté, qui de plus n'est point un *ornement funeste*, quoiqu'il soit dangereux, ce qui est très-différent; comme, dans les convenances du style, il y a aussi de la différence entre des attraits *fragiles* et des attraits *périssables* : celui-ci est proprement du style chrétien, tel que celui de Pauline; l'autre peut se mettre partout, et convenait ici. Tout cela est aussi mal conçu que mal exprimé, et tout le reste du monologue est dans le même esprit :

Eh! qu'importe, après tout, à qui je sois unie,
Si j'étouffe en ses bras l'affreuse tyrannie,
Si je suis la rançon de mes concitoyens?...

Quand cela serait, il faudrait encore que cette *rançon* lui coûtât un peu plus : il ne faudrait pas dire qu'*importe?* car si cela t'*importe* si peu, cela m'*importe* encore moins à moi spectateur, et tant pis pour la pièce. Je n'ai pas même la ressource d'admirer un moment (ce qui pourtant ne suffirait pas); car la méprise est évidente, et le dévouement illusoire. Je ne vois donc qu'une petite philosophe qui déraisonne, quand je devrais voir une amante qui du moins ne se sacrifie qu'en se déchirant le cœur.

J'insiste sur ces vérités, non pas à cause d'une pièce oubliée et condamnée, mais pour avertir les jeunes poëtes de ne jamais prendre pour la nature des vertus exaltées et factices qui la contredisent, qui ne sont ni des devoirs de morale ni des sentiments du cœur, puisque la morale même n'exige point que l'on triomphe sans combattre, et qu'au contraire la violence du combat fait le mérite de la victoire. Elle ne demande pas non plus que le cœur soit sans passions, mais qu'il s'accoutume à leur résister : *responsare cupidinibus* [1]. Cette fausse grandeur est originairement le mensonge de l'orgueil dans le stoïcisme, et la jeunesse est très-susceptible d'en être éblouie; elle croit avoir trouvé dans le cœur humain, où elle n'a jamais regardé, tout ce qui n'est que dans l'imagination, dont les fantômes l'environnent. C'est encore bien pis quand elle prend toutes ces illusions pour de la philosophie, et croit ainsi l'amener sur la scène. Ce n'est pas celle-là que Voltaire y a mise; et quand la sienne est mauvaise au théâtre, ce qui est assez rare, ce n'est guère contre les sentiments et les caractères qu'elle pèche, c'est dans quelques détails, où il y a disconvenance, et dans des allusions mensongères. Mais Marmontel a tracé tous ses plans, hors un seul, sur cette fausse philosophie; et un autre écrivain, qui n'avait pas moins d'esprit, quoiqu'il eût beaucoup moins de talent, Champfort, a échoué au même écueil. C'est ce qui a glacé tout le plan de son *Mustapha*, sujet tragique en lui-même, comme il l'a paru entre les mains de deux auteurs qui avaient moins d'esprit que lui, moins de pureté dans la diction; mais qui, cherchant moins la philosophie, ont été plus près de la nature.

Observez aussi la marche des maîtres, et combien elle diffère de celle des écoliers. Voyez si dans *Cinna*, dont le plan, il est vrai, est défectueux par d'autres endroits, Émilie s'avise de dire, *Eh! qu'importe?* quand il s'agit d'exposer ou de perdre Cinna. Combien son âme est partagée entre son républicanisme et son amour, entre sa haine pour Auguste et sa passion pour Cinna!

. . . . . . Qu'il dégage sa foi,
Et qu'il choisisse après, de la mort ou de moi.

Cette fin d'acte vaut une scène entière. Voyez si le vieil Horace, tout Romain qu'il est, n'a pas des larmes dans ses yeux paternels :

[1] On dit bien un rang élevé; on ne dit point qu'il est *élevé par le crime*, ni *cimenté par le sang*, comme on le dirait du *pouvoir*, du *trône*, de tout ce qui présente l'idée figurée d'un édifice.

[1] HORAT. lib. II, sat. VII, v. 85.

Moi-même en ce moment j'ai les larmes aux yeux :
Faites votre devoir, et laissez faire aux dieux.

Quant aux vraisemblances, combien la dissimulation de Mithridate est différente de celle de Denys dans une situation presque la même! L'une est si artificieusement ménagée et soutenue, qu'il est presque impossible que Monime ne finisse par y céder; et pourtant quelle longue défense ne fait-elle pas! Elle ne se rend qu'à l'horreur d'être unie à Pharnace. L'autre est si maladroitement hypocrite, qu'il faut presque avoir perdu le sens pour ne pas l'apercevoir; et Arétie, qui n'est rien moins qu'une enfant, n'a pas même de soupçons, et croit tout de suite ce qu'il y a de moins croyable. Concluez qu'il faut un grand sens pour que tous les ressorts d'une machine dramatique soient justes, et croyez qu'il n'y a guère que ceux qui ont construit de ces machines-là qui en connaissent la difficulté : les autres peuvent à peine s'en douter; on le voit bien quand ils en parlent.

Arétie communique sur-le-champ au jeune prince les résolutions du tyran; et son amant, sans être plus défiant qu'elle, refuse absolument de prendre la place de son père. Alors elle lui révèle toute la conspiration de Dion, et lui dit que, s'il refuse de régner, son père va périr. On voit trop qu'il a fallu de part et d'autre un excès de crédulité également improbable pour amener une de ces situations pénibles où la vertu est obligée de choisir entre des devoirs différents et périlleux; mais ces situations n'ont bientôt plus d'effet dès qu'on a reconnu que les motifs en sont forcés. La confidence d'Arétie est inexcusable : peut-elle croire qu'un fils vertueux abandonnera son père au glaive des assassins? Elle ne fait donc que mettre aux mains son père et son amant, et découvre à celui-ci le secret qu'il importait le plus de lui cacher. Et pourquoi? pour le forcer à accepter le trône? Mais quand il y consentirait, Dion a-t-il dit à sa fille que les conjurés, qui sont tous les conseillers intimes du vieux Denys, et par conséquent le connaissent bien, perdront l'occasion qu'ils croient sûre, de se défaire d'un tyran si redoutable, et aimeront mieux s'exposer à ses ressentiments en se fiant à ses prétendus remords? Cela est absurde, et dans la pièce même on ne dit rien qui autorise une confiance si folle. La conduite d'Arétie est donc contraire à toute raison. Cependant le jeune Denys, sans même s'assurer si Dion et les conjurés épargneront le père à condition que son fils régnera, accepte, sur la parole d'Arétie, le trône que son père vient de lui offrir, et aussitôt il est arrêté. Dans l'acte suivant, il demande à parler à Denys, et lui révèle la conspiration, mais sans en nommer les auteurs. Le tyran n'a pas de peine à les deviner, ne fût-ce qu'au seul intérêt, assez pressant pour déterminer le prince à un silence obstiné sur un fait de cette importance : ce ne peut être que la crainte de trahir Dion, son ami, et Arétie, sa maîtresse. Le tyran est bien résolu à les perdre tous; mais il veut profiter de leurs frayeurs réciproques pour forcer Arétie à se donner à lui : il met à ce prix la vie du jeune prince et de Dion. L'on sait combien de fois ces ressorts ont été employés; et pourtant, comme les effets peuvent en être variés par le talent, on passerait sur ce que ces ressorts ont de trop commun, si le jeu en était heureux et nouveau; mais le dénoûment qu'ils amènent n'est guère moins usé, et a de plus le grand défaut de faire périr l'innocence. Arétie consent à suivre Denys à l'autel, et empoisonne la coupe nuptiale où elle boit la première. Le tyran, qui se sent atteint du même poison, la voit expirer; mais, résistant plus longtemps à l'effet du breuvage mortel, il arrive mourant sur la scène, et, respirant la vengeance, il ordonne à un de ses gardes de tuer son fils, qu'il a fait amener devant lui. Il faut supposer qu'un tyran qui est à l'agonie n'est pas très-promptement obéi; car Dion arrête le coup, et demande la mort pour lui-même, en avouant que sa fille a tout fait.

S'il est vrai, c'est pour lui,

(dit le tyran en montrant le jeune prince);

Que la mort aux enfers les unisse aujourd'hui.
(*Au garde.*)
Frappe.

En disant ces mots, il chancelle et tombe dans les bras de ses gardes. Dion s'écrie de nouveau :

Arrête!... Il expire.

Le prince se jette aux genoux de Denys.

Ah! mon père!

Denys lève le poignard sur lui.

Ah! perfide!...
Je meurs.

Et bien à temps, comme on voit. On avait reproché à Corneille, et avec trop de sévérité, selon moi, d'avoir prévenu un mot décisif par l'effet du poison, *C'est...;* et ce n'était que dans un récit, où il est juste de permettre tout ce qui est possible. Mais en action, ce qui n'est que possible à toute force ne suffit pas pour la vraisemblance ni pour l'effet. Sans doute il se peut absolument qu'un tyran furieux qui se meurt du poison, et qui *lève le poignard* sur un homme à ses pieds, soit assez subitement saisi par le froid de la mort pour ne pas pouvoir frapper; mais cela est par soi-même très-difficile dans un moment où la rage seule peut bien donner la force

d'une minute; et, ce qui est plus important, cela est d'une précision commandée, qui montre beaucoup trop le besoin qu'en a l'auteur, et c'est ce que l'art défend de montrer dans un moment si capital. Il est trop clair qu'il ne faut qu'une minute de plus pour que le jeune Denys soit poignardé par son père; ce qui ferait tomber la pièce. Ainsi, entre la chute et le succès, il n'y a de différence qu'une minute à la disposition de l'auteur. L'art réprouve avec raison de pareils moyens, dont on est tenté de rire par réflexion après la première surprise. Voltaire a couvert jusqu'à un certain point une faute toute semblable dans le cinquième acte de *Mahomet;* diverses circonstances de la scène ont pallié cette faute sur le théâtre, sans que la critique ait jamais pu faire grâce à ce dénoûment, vicieux de plus d'une manière, et qui est la partie faible de ce bel ouvrage. C'est tout le contraire de *Rodogune,* où la beauté du cinquième acte a racheté toutes les inconséquences des actes précédents; et ne nous lassons pas de répéter que la beauté de cette catastrophe est parfaite, et que l'effet n'en est si grand que parce que toutes les circonstances en sont aussi bien ménagées pour la vraisemblance que satisfaisantes pour le spectateur; c'est vraiment un modèle de l'art et l'une des plus admirables conceptions du grand Corneille.

Il y a dans cette première tragédie de Marmontel bien d'autres défauts de toute espèce, qu'il serait superflu de détailler : le plus grand de tous, c'est l'absence du bon. Le style, qu'il retoucha beaucoup pour la dernière édition, n'est pas généralement incorrect, mais nulle part au-dessus du médiocre, et quelquefois au-dessous. La versification est pénible et froide [1], et le dialogue est chargé de lieux communs. La mauvaise philosophie, qui commençait à être de mode, et qui séduisit d'abord Marmontel, comme tant d'autres qui n'en sont pas revenus comme lui, le portait à donner à la vertu le langage qui lui est opposé, celui de l'orgueil. Il fait dire à Dion, quand il est satisfait du dévouement de sa fille :

> Je *révère* mon sang dans une âme si belle,
> Et, plein d'un doux transport, *je me contemple* en elle.

Je me borne à cette citation, parce qu'elle est caractéristique et instructive. Il n'y a pas d'homme de sens qui ne détournât les yeux avec mépris de cette admiration si froidement extatique d'un père qui *révère son sang*, et qui *se contemple* dans sa fille, au milieu d'une situation si douloureuse, quand il ne s'agit de rien moins que de donner sa fille à un vieux monstre. Toutes les sortes de contre sens sont dans ces deux vers; et pour employer la méthode des contraires, toujours si efficace dans la critique, entendez don Diègue avec Rodrigue :

> Digne ressentiment à ma douleur bien doux!
> Je reconnais mon sang à ce noble courroux,
> Ma jeunesse revit dans cette ardeur si prompte.
> Viens, mon fils, viens, mon sang, etc.

Voilà comme on parle quand on est père, et comme on fait des vers quand on est poëte. Mais si don Diègue *révérait et se contemplait,* il n'y aurait pas assez de sifflets pour lui.

Aristomène est une pièce d'invention, mais de l'invention la plus bizarre qui puisse entrer dans une jeune tête. Aristomène est le général des Messéniens, un héros qui depuis longtemps défend sa patrie, et l'a délivrée du joug de Lacédémone. Il a des ennemis dans le sénat, où sa gloire et son pouvoir lui ont fait des jaloux, et deux des plus perfides et des plus envenimés sont Théonis et Dracon, qui cherchent à le rendre suspect au peuple et au sénat. On ne voit nullement, il est vrai, par quels moyens ils pourraient perdre un homme tel qu'Aristomène, également cher au peuple et à l'armée, et qui, dans le sénat même, a des amis ardents jusqu'à l'enthousiasme. C'est cependant la seule crainte des complots qu'on peut tramer contre lui, c'est cette seule et unique pensée d'un péril purement possible, mais qui n'est ni instant, ni même déterminé; c'est là ce qui inspire à son épouse Léonide le dessein assurément le plus extraordinaire, ou plutôt le plus extravagant qui soit jamais tombé dans l'esprit d'une femme attachée à son mari. Au moment même où il rentre en vainqueur dans Messène, elle se sauve à Sparte avec son fils Leuxis, âgé de douze ans. Il faut l'entendre elle-même parlant au roi de Sparte, selon le rapport qu'on en fait au sénat de Messène :

> Vous voyez devant vous le fils d'Aristomène;
> Vous voyez son épouse, et, pour le désarmer,

[1] Dans la nouveauté de ses pièces, ses vers, qui prêtaient aisément à la critique, alimentaient les feuilles de Fréron, qui commençaient à paraître. Mais comme la passion est toujours aveugle, même quand elle a de quoi se satisfaire, Fréron, ennemi furieux de Marmontel, mêla le faux et le vrai dans ses censures. Je n'en citerai qu'un exemple, qui m'est présent, parce que je le retrouve dans un autre critique non moins acharné contre l'auteur. M. Palissot, dans sa *Dunciade,* s'efforce de ridiculiser un vers de *Denys :*

> . . . . Sa main désespérée
> M'a fait boire la mort dans la coupe sacrée.

Ce vers est peut-être le meilleur de la pièce, car il est à la fois poétique et naturel : poétique par la figure, qui alors était hardie, et qui a été répétée depuis; naturel par la situation, qui semble fournir elle-même l'expression à celui qui sent dans ses veines *la mort* qu'en effet il vient de *boire :* c'est la chose même, et c'est ainsi que les figures sont bonnes. Je ne sais à quoi pensait M. Palissot; mais j'oserais assurer que pas un homme de goût ne blâmera ce vers, et que pas un de nos poëtes (il nous en reste trois ou quatre) ne sera de son avis.

Voici, dit-elle enfin, comme on peut l'alarmer.
De Messène en ses mains la défense est remise :
Menacez-nous, qu'il tremble, et Messène est soumise.

Voilà sans doute la plus odieuse et la plus lâche de toutes les trahisons, suivant toutes les idées humaines. Point du tout : c'est dans la pièce un prodige de tendresse conjugale. Léonide n'a rien fait que pour sauver Aristomène des complots de ses ennemis, en le forçant à faire la paix plutôt que de laisser périr sa femme et son fils. On est effrayé de l'amas d'absurdités qui se présentent ici, surtout quand on songe que ce n'est pas une méprise passagère, mais qu'une folie si complète est restée quarante ans dans la tête d'un homme à qui d'ailleurs on ne peut refuser beaucoup d'esprit et de connaissances. C'est au bout de quarante ans qu'il a revu cette pièce avec toute l'attention dont il était capable, et qu'il l'a léguée à la postérité parmi les œuvres choisies qu'il a crues dignes de ses regards. En vérité, cet aveuglement confond. Quoi! un homme de ce mérite a pu déraisonner à ce point! Quoi! il n'a pas au moins trouvé un ami capable de lui dire la vérité, puisqu'il ne l'était pas de la voir par lui-même! Cet ouvrage est un véritable délire de scène en scène. Comment Léonide a-t-elle pu imaginer qu'elle engagerait un homme tel qu'Aristomène, qu'elle doit connaître mieux que personne, à renoncer à toute sa gloire, à détruire son propre ouvrage, en remettant sous le joug de Sparte une patrie qu'il a su en affranchir? Comment surtout a-t-elle pu se flatter que, pour l'amener à une démarche si opposée à son caractère et à ses intérêts, le meilleur moyen était de commencer par perdre tous ses droits sur lui en commettant une action infâme, en lui enlevant son fils, en le remettant, lui et sa mère, entre les mains des tyrans oppresseurs de Messène, par une perfidie dont la honte rejaillit sur son père? Elle craint la haine et l'envie; mais personne ne les sert mieux qu'elle-même. Quelles armes plus redoutables pourrait-on leur fournir? quel plus beau champ aux accusations? N'est-il pas très-permis de présumer que, sans l'aveu d'Aristomène lui-même, elle n'aurait pas osé se porter à un coup si hardi, qu'il est d'intelligence avec elle et avec Sparte, et que, pour livrer Messène à ses tyrans par une paix honteuse, il n'a voulu qu'avoir l'air d'y être forcé? Eh bien! ses détracteurs, que l'on nous peint si artificieux, ne s'avisent pas même d'une imputation si vraisemblable pour le noircir dans l'esprit du peuple et des soldats. Sa fidélité n'est pas soupçonnée un moment dans tout le cours de la pièce, et n'est jamais attaquée dans ce sénat qu'on nous représente si animé contre lui; et c'est encore là un nouveau texte de contradictions inexplicables. Si quelque chose pouvait excuser la conduite de Léonide, inexcusable dans tous les cas, ce serait du moins un danger évident, inévitable par toute autre voie; et dans tout le cours de la pièce, non-seulement Aristomène n'est jamais en danger, mais rien n'indique même qu'il ait pu jamais y être. L'armée lui est absolument dévouée, et toute la contexture du drame prouve qu'il dispose à son gré de toutes les forces de l'État. Elle n'est pas d'ailleurs mieux conçue que le sujet, et il est assez naturel que rien de sensé ne puisse sortir d'une fable si monstrueuse. Sparte renvoie au sénat de Messène la mère et le fils, comme on pouvait s'y attendre de la part d'un peuple trop fier pour se servir d'armes aussi méprisables que celle de la trahison d'une femme insensée. En vain Léonide, à qui la calomnie apparemment ne coûte pas plus que la perfidie, se hâte-t-elle d'écrire à son mari,

« Si vous ne vous rendez, à nos jours on attente; »

on savait trop que Sparte n'achetait pas la paix avec le sang d'une femme et d'un enfant; et, au moment où Aristomène reçoit cette lettre, Léonide et son fils sont aux portes de Messène, reconduits par Eurybate, envoyé de Lacédémone. Mais c'est ici que commence à se montrer cette grandeur si fausse et si froide, qui est l'héroïsme de toute la pièce, que l'auteur a pris partout pour celui de la tragédie. On croit d'abord dans Messène que Léonide et son fils ont été enlevés par un parti ennemi lorsqu'ils allaient au-devant d'Aristomène, et lui-même est dans cette persuasion, ainsi que le sénat, lorsqu'on lui rend la lettre de Léonide, lettre qui est tombée, on ne dit pas comment, dans les mains de Théonis, chef du sénat, et le plus mortel ennemi d'Aristomène. Quoi qu'il en soit, il lit, et voici ses premiers mots :

Rendons grâces aux dieux, qui n'accablent que moi.
Messène, tout mon sang doit donc couler pour toi!
Qu'il coule, et de nos maux que la source tarisse.
J'aurais été jaloux d'un si beau sacrifice.

Si du moins c'était un Spartiate qui parlât ainsi, cela serait fort républicain et nullement tragique; car assurément les vertus de Sparte n'ont jamais été théâtrales, parce qu'elles n'étaient pas naturelles. Mais c'est un Messénien qui tient ce langage; et dans toute la pièce on reproche à Sparte *ses mœurs féroces*. Aristomène et son jeune ami Arcire n'en parlent qu'avec horreur, et même avec mépris. Aristomène dit à Eurybate :

Seigneur, vous le voyez, mes amis sont des hommes.
De vos grandes vertus *éloignés que nous sommes*[1],

[1] Cette construction est inusitée avec le participe : elle n'est

L'amitié, la nature, ont encor sur nos cœurs
Des droits que l'une et l'autre ont perdus dans vos mœurs.

Ces deux derniers vers prouvent que, dans celui qui les précède, *vos grandes vertus*, est nécessairement ironique, sans quoi la phrase serait inconséquente, et il serait impossible d'accorder la fin avec le commencement, à moins d'en inférer qu'avec *les grandes vertus, la nature et l'amitié n'ont plus de droits;* ce qui est très-faux en soi-même, et ce qu'Aristomène ne peut ni ne doit dire ou penser. Il est donc certain qu'il n'a pas ici, contre *la nature*, qu'il blesse si étrangement, l'excuse des mœurs publiques, non plus que celle du caractère personnel. Cette excuse même, comme je l'ai dit, n'ôterait que le défaut de convenance, et non pas le défaut d'intérêt. Mais Aristomène ne l'a pas, cette excuse; et dès lors, qui peut supporter qu'à la première idée qui s'offre à lui, de sa femme livrée au glaive avec son fils, son premier mouvement ne soit ni d'horreur ni même de surprise, et soit un transport de joie soutenu et développé? C'est un contre-sens qui révolte. *Qu'il coule*, le sang de sa femme et de son fils, d'une femme qu'il adore, et d'un fils son espérance! C'est là le premier mot d'un époux, d'un père! Si la vraie tragédie était ce qu'en font les têtes exaltées, ce serait un spectacle à fuir. Heureusement la froideur est ici le préservatif contre le mauvais exemple, et jamais le faux dans les choses, qui séduit un moment la foule par le faste des paroles, ne peut prendre racine au théâtre :

J'aurais été jaloux d'un si beau sacrifice!

Ah! si tu en es *jaloux*, comment veux-tu que je m'en afflige pour toi? Puisque tu es si content, moi je suis tout consolé. Peut-être l'auteur a-t-il cru imiter le Brutus de Voltaire :

Rome est libre... il suffit... Rendons grâces aux dieux.

Mais quelle différence! un acte entier nous a montré Brutus dans les combats les plus douloureux, et nous avons souffert avec lui; nous admettons avec lui la seule consolation qui lui reste, quelque pénible qu'elle soit. Mais quand Aristomène *rend grâces aux dieux*, de prime-abord, de ce qu'on va égorger sa femme et son fils, en vérité, il n'y a pas de quoi; et quand il dit que *les dieux n'accablent que lui*, il ne sait encore ce qu'il dit, car apparemment sa femme et son fils sont quelque chose. On ne saurait trop battre en ruine ce détestable système d'exagération dramatique, surtout depuis que le faux en tout a été mis en système; et puisque Marmontel en a été dupe, combien d'autres peuvent l'être!

Léonide est tout aussi outrée dans son amour conjugal qu'Aristomène dans son patriotisme; c'est partout le même excès. Elle paraît devant son mari, très-convaincue qu'elle a fait la plus belle action du monde, et prête encore, comme elle s'en vante, à recommencer. Ses motifs, les voici :

Oui, tels sont les complots qu'on trame autour de toi :
Les bruits en ont enfin pénétré jusqu'à moi.
« On l'attend, m'a-t-on dit, et sa perte est certaine.
« Coupable aux yeux de Sparte, et suspect à Messène,
« L'une va le livrer comme un ambitieux,
« L'autre va le punir comme un séditieux. »
. . . .
L'armée est ton ouvrage, et *tu disposes d'elle*,
Quelques amis encore embrassent ta querelle;
Mais inutile appui contre un assassinat, etc.

Les extrêmes se touchent : tout à l'heure Aristomène étalait une grandeur hors de mesure; actuellement il va tomber dans une imbécillité sans exemple. Assurément tout ce qu'il peut faire de plus pour sa femme, c'est de la regarder en pitié comme une folle, et de lui pardonner à ce seul titre. Il ne peut pas, à moins d'être fou lui-même, ne pas sentir tout l'absurde des discours de Léonide, égal à celui de sa conduite. C'est sur des *bruits* qu'elle s'est résolue à faire ce qui dans tous les cas était ce qu'il y avait de pis à faire. Elle n'est pas rassurée sur le sort de son mari qui *dispose de l'armée*, parce que l'armée est un *inutile appui contre l'assassinat*. Eh! mais, toutes les armées du monde ne sauraient garantir d'un pareil accident : qui en doute? Il n'y a point de roi ni de chef qui ne puisse s'appliquer ce vers connu :

Qui méprise sa vie est maître de la tienne.

Mais c'est précisément parce qu'un danger purement éventuel est par lui-même incalculable qu'il ne doit jamais entrer dans les déterminations de la raison humaine, à moins que par des circonstances particulières il ne devienne un fait positif ou du moins vraisemblable; et ce qui met ici le comble à la surprise, c'est que dans toute la pièce on ne voit pas la moindre apparence d'un projet d'*assassinat*, qu'il n'entre pas même dans la pensée des deux ennemis d'Aristomène, qui nous la révèlent tout entière, et ne songent uniquement qu'à mettre le héros dans des positions critiques qui puissent compromettre son honneur et le perdre dans l'opinion de ses concitoyens. En un mot, c'est une jalousie de pouvoir qui fait de ces deux hommes de vils intrigants, et nullement des assassins. Tout cela n'empêche pas qu'Aristomène, qui se souciait si peu

reçue qu'avec l'adjectif, *malheureux que je suis, aveugle que j'étais*. Mais on ne dit pas, *étonné que je suis, éloigné que je suis*; il faut dire, *étonné comme je le suis, etc.*

de la vie de sa femme, ne trouve ses excuses assez plausibles : à peine lui adresse-t-il quelques mots de reproche; c'est elle qui parle presque toujours toute seule, et qui a tous les honneurs de la scène; et il finit par lui dire :

Cruelle, tu veux donc que je sois ton complice!
Je le suis, puisque enfin *je me laisse calmer.*

Cela ne doit pas lui coûter beaucoup, car il n'a pas eu un moment de colère.

LÉONIDE.
Tu m'aimes donc toujours?
ARISTOMÈNE.
Comment ne pas t'aimer!
Mais le sénat?
LÉONIDE.
Mon cœur le brave et le déteste.
Mon époux est pour moi : que m'importe le reste!
ARISTOMÈNE.
. . . . Il peut tout : *ne va pas l'indigner.*
LÉONIDE.
Je le méprise trop pour vouloir l'épargner.

Ne va pas l'indigner est une étrange phrase, et la diction est ici comme tout le reste. Cet homme, qui était auparavant le plus exagéré des républicains, est à présent le plus sot des maris. Je le répète, pour ce qui concerne les objets de goût et d'imagination, et la théorie des arts, il y a toujours eu quelque chose de travers dans la tête de Marmontel, et quelque chose d'obtus dans ses organes. Les Grecs auraient dit, *Il y a là du béotien;* et pourtant il y a de l'attique dans ses contes. On aperçoit dans l'esprit de l'homme autant de mélange que dans son cœur.

L'extravagance va croissant jusqu'à la fin. Le sénat condamne à mort Léonide et Leuxis : Léonide, soit; mais un enfant de douze ans! un enfant qui a suivi et dû suivre sa mère! Je n'en connais guère d'exemple que dans les persécutions païennes contre le christianisme des premiers siècles, et dans les persécutions[1] *philosophiques* contre le christianisme du nôtre; et ce rapport unique est dans l'ordre, autant que l'incontestable avantage des dernières persécutions sur les anciennes, en atrocité et en démence.

Le sénat se ravise un moment après; et, sur la proposition de Théonis, il ne veut donner aux lois qu'une victime, et en laisse le choix au seul Aristomène : situation que l'auteur a crue fort théâtrale, et qui le serait en effet, s'il y avait lieu à choisir, comme dans *Héraclius*, dans *Iphigénie en Tauride, etc.* Mais comme ici Aristomène ne peut choisir entre deux crimes qu'il déteste et doit détester également; il n'y a point de suspension réelle dans l'âme du spectateur, et ce ressort postiche ne produit que de longues et inutiles déclamations de Léonide, et de très-oiseuses plaintes de son époux. L'armée se révolte en sa faveur, et veut sauver les deux condamnés; elle s'approche des murs de Messène, mais Aristomène, toujours héros comme on ne l'est pas, mène avec lui son fils sur les remparts, lève le fer sur lui à la vue de l'armée, et déclare qu'il va l'immoler, si elle ne se retire pas. Elle se retire en effet; mais le sénat, qui s'est vu au moment d'être exterminé, et qui l'était infailliblement, si Aristomène ne fût venu à son secours; ce sénat, qui apparemment est tombé en délire, et a juré de se faire massacrer par les soldats, députe son président vers le général, d'abord pour lui faire des compliments de sa vertu, ensuite pour lui en offrir la récompense, en lui proposant de faire supplicier les chefs de la révolte, ou de voir encore une fois sa femme et son fils à l'échafaud. On lui demande ce qu'il veut *qu'on réponde au sénat. Rien,* dit-il; et c'est ce qu'il dit de plus raisonnable dans tout son rôle; car assurément il n'y a pas d'autre réponse à une pareille proposition, si ce n'est celle dont se charge tout de suite le jeune ami d'Aristomène, Arcire, qui, pendant que le héros se lamente encore avec sa Léonide, ne perd pas son temps au sénat, où il commence par poignarder Théonis et Dracon, et propose d'en faire autant à quiconque voudra les défendre. Personne n'en a eu la moindre envie, et moyennant deux coups de poignard, *tout rentre dans l'ordre accoutumé;* et Aristomène, qui triomphe avec sa femme et son fils, leur dit fort à propos,

. . . . . . Vous voyez le prix de la vertu;

quoique, à dire vrai, si ce jeune Arcire n'eût pas été si expéditif, et le sénat si disposé à se laisser faire, on ne sache trop ce que serait devenue *la vertu.*

Ce chef-d'œuvre de folie n'était pourtant pas d'un fou, et le parterre qui l'applaudit n'était pas composé de sots. Qu'en faut-il conclure? Que rien n'est plus facile ni plus commun que d'aveugler et d'exalter un moment une multitude quelconque par le prestige d'une fausse grandeur. C'est le piége où tombent le plus aisément les hommes rassemblés, et la raison s'en trouve dans le moral de l'homme. L'orgueil est chez lui le sentiment qui prédomine

[1] Il y a eu pourtant, et il y a même encore une dernière *persécution* plus épouvantable que toutes les autres; c'est *la persécution suscitée par Jean-François la Harpe, contre la philosophie du dix-huitième siècle.* Ce titre, qui est à la tête d'une brochure malheureusement trop peu connue, ne saurait s'évaluer en langue humaine. Aussi est-il de la *langue inverse*, qui sera jusqu'au dernier moment celle de la révolution. Il aura sa place parmi les *phénomènes révolutionnaires*, et une place bien méritée.

d'abord et qui parle le premier, et l'orgueil est un très-mauvais juge de la grandeur : c'est la raison éclairée et tranquille qui en est le vrai juge, et c'est elle qui aurait sifflé l'ouvrage, s'il avait reparu, parce qu'alors elle était avertie par la lecture. La pièce est depuis ce temps dans le plus profond oubli, et n'en est pas sortie en se retrouvant dans les œuvres de l'auteur. Le dialogue et le style ne valent guère mieux que la fable : le faux est à tout moment dans les idées comme dans les expressions. Dracon dit, en parlant d'Aristomène :

> Combien *tant de grandeur* m'importune et me blesse!

Et Théonis :

> Et je le punirais d'arracher *mon respect.*

Faux des deux côtés. Les paroles de l'envie sont bien souvent des aveux, mais non pas des aveux exprès : ce qu'elle dit signifie ce qu'elle ne dit pas, et c'est ainsi qu'elle s'accuse, et pas autrement. L'envie ne reconnaît point de *grandeur;* si elle l'avouait, elle ne serait plus l'envie, elle ne serait tout au plus que la haine : celle-ci se découvre souvent, et l'envie se cache toujours; l'une est violente, et l'autre est lâche. La haine se justifie volontiers à ses propres yeux; elle s'égare et s'emporte de bonne foi et tout haut, comme toutes les passions énergiques. L'envie ment toujours, et ment à elle-même comme aux autres : c'est le caractère des passions basses et réfléchies. L'envie n'a point de *respect* pour la vertu; cela est impossible : ce *respect* est un sentiment honnête, et l'envie n'en a aucun de cette sorte. Le vice [1] peut quelquefois, et même assez volontiers, *respecter* la vertu, pourvu qu'on le dispense de l'imiter; le vice est faiblesse. L'envie, qui n'est que l'orgueil blessé, est le mal même en principe, en essence et en force. Il contient tous les crimes en germe, et c'est pour cela que la *philosophie* de ce siècle, qui n'est rien, absolument rien qu'orgueil et envie, a été, quand elle a régné, le fléau, sans nulle comparaison, le plus horrible qui ait jamais frappé l'espèce humaine. Toutes ces vérités s'enchaînent dans la vraie philosophie, celle qui a fait l'incomparable grandeur du dernier siècle. On sait aujourd'hui que l'incomparable abjection du nôtre est l'ouvrage, le digne ouvrage des hypocrites ennemis de cette véritable philosophie, qui ont osé prendre son nom depuis cinquante ans, comme des brigands s'introduisent sous la livrée d'une grande maison pour la piller et et en égorger les maîtres. Ces vérités sont bonnes à rappeler partout, précisément parce qu'on s'efforce encore de les étouffer partout.

[1] Le mot *vice* se prend en général pour les passions sensuelles, dans le langage ordinaire.

Dans la scène où Léonide comparaît devant le sénat, elle accuse formellement Théonis, Dracon, Lysippe, Hercide, d'avoir formé le dessein de livrer Aristomène à l'ennemi; elle leur impute *ce complot parricide,* en s'adressant à eux directement et les défiant de répondre; et ils ne répondent pas un mot ni en sa présence ni après sa sortie. Ce silence est contraire à toute raison : comment des hommes qui certainement n'ont point formé *ce complot,* puisqu'ils n'en ont pas même parlé dans leurs confidences réciproques, peuvent-ils ne pas repousser une accusation si grave, intentée publiquement par l'épouse d'un homme tel qu'Aristomène? Comment les amis de ceux-ci, nommément interpellés par Léonide, ne forcent-ils pas les accusés à se justifier? Quelle plus belle occasion de servir le général et de confondre ses envieux? Je me borne à cette seule observation sur le fond du dialogue : elle suffit pour tenir lieu de toutes celles que je pourrais faire. Il serait trop aisé de faire un drame, s'il était permis de faire taire ou parler les personnages uniquement selon qu'il convient à l'auteur; et c'est ainsi pourtant que sont composés presque tous les drames qu'on nous donne depuis longtemps.

La pièce d'ailleurs fourmille de mauvais vers, de vers insensés, de vers pris partout et pris tout entiers. L'auteur avait encore beaucoup de peine à rendre sa pensée en vers, comme dans ceux-ci :

> Enfin, pour ne laisser nulle trace après soi,
> L'ombre seule du crime a besoin de la loi.

Il veut dire que, pour être pleinement lavé, même de l'apparence du crime, il faut être légalement absous : ce qui était très-aisé à dire en vers, mais ce que ne dit sûrement pas *l'ombre seule du crime* qui a *besoin de la loi.* Le mot propre lui échappe sans cesse, même quand il est tout près de lui :

> Dans l'âme des héros, *quelle fatalité*
> Mêle à tant de grandeur *tant de simplicité?*

Ou *simplicité* veut dire ici bêtise, ou les deux vers n'ont point de sens; car jamais il n'y a eu de *fatalité* à mêler à *la grandeur la simplicité* qui lui est si naturelle. D'un autre côté, le mot de *simplicité,* dans l'acception vulgaire d'ignorance et de niaiserie, n'est nullement du style tragique, et pourtant l'auteur veut dire en effet qu'Aristomène, qui vient de débiter beaucoup de fadeurs morales en faveur des méchants qui veulent le perdre, est tout au moins fort crédule : que de fautes il évitait, s'il eût mis le mot de *crédulité* au lieu de celui de *simplicité! Crédulité* rendait sa pensée, sans être une injure, ni une platitude, ni une contradiction, toutefois en disant *dans l'âme d'un héros,* et non pas

des héros, car les héros ne sont pas plus crédules que d'autres. Mais Marmontel était encore si neuf en poésie! Il y a un progrès dans les pièces suivantes, où du moins il exprime habituellement sa pensée, et quelquefois bien, mais surtout quand il n'y a que de la pensée : s'il faut du sentiment, c'est autre chose; il n'y est guère parvenu que dans *les Héraclides*, par lesquels je finirai. Ici je ne trouve que trois vers où les idées aient cette expression qui en fait des sentiments, qualité si précieuse et si rare, qui n'appartient qu'au grand talent, quand elle est habituelle, et qu'on pourrait appeler l'onction du style :

> Pour l'innocence même il faut demander grâce :
> Sa défense a besoin d'une touchante voix,
> Et ses pleurs bien souvent sont plus forts que ses droits.

Voilà ce que j'appelle écrire : non-seulement cela est bien pensé, mais cela est bien senti, parce que la pensée et l'expression sont sorties du cœur. Si un jeune auteur remarquait dans une pièce trois vers faits dans ce goût, j'en aurais bonne opinion. Mais, d'après ce que j'ai vu, la presque totalité de la jeunesse qui écrit et qui juge se récrierait sur des vers d'un tout autre goût, et tels qu'on en trouve beaucoup dans *Aristomène;* par exemple sur celui-ci :

> Viens, cher époux; mon cœur est ton premier autel.

Il fut pourtant censuré, et très-justement, dans la nouveauté, et Marmontel s'est obstiné fort mal à propos à le conserver : *le Béotien* était encore là; il ne s'est pas aperçu combien *l'autel* ici contredit *le cœur*. Le voilà encore qui dit tout le contraire de ce qu'il veut dire dans ces deux vers :

> Citoyens, eh! quel sang est d'un assez grand prix
> Pour acheter l'honneur de sauver son pays?

Si cela signifie quelque chose, c'est qu'il n'y a point de sang assez noble, assez précieux pour mériter l'honneur d'être sacrifié à la patrie; et cela est absurde, car cet honneur appartient à quiconque a le courage d'y prétendre. Il voulait dire, « Quel sang est assez précieux pour valoir l'honneur de sauver son pays? » et cela est très-différent.

Il réussit mieux dans quelques détails de mœurs ou quelques morceaux sentencieux, comme dans ces deux-ci, l'un sur le gouvernement de Sparte, l'autre sur l'envie :

> Et connais-tu, dis-moi, de plus cruels tyrans
> Que des républicains devenus conquérants?
> Est-il dans l'univers de plus rudes entraves
> Que les chaînes dont Sparte a chargé ses esclaves?
> Si leur nombre s'accroît en dépit du malheur,
> S'ils combattent pour elle avec quelque valeur,
> Bientôt de leurs tyrans *la prudence* ombrageuse
> En détruit à plaisir la race courageuse;
> Plaisir digne d'un peuple au carnage élevé,
> Qu'on voulut aguerrir, et qu'on a dépravé;
> Chez qui tout s'endurcit, jusqu'au cœur d'une mère;
> Qui, pour être soldat, n'est plus époux ni père;
> Et, n'ayant pour vertu que sa férocité,
> Semble avoir fait divorce avec l'humanité.

Tout ce morceau est bien conçu et bien écrit, hors le mot de *prudence*, qui ne se prend en mauvaise part qu'avec une épithète beaucoup plus caractéristique que celle d'*ombrageuse*. Une *prudence* qui égorge un peuple est tout au plus une politique cruelle et sanguinaire, et c'est ce qu'il fallait dire ici. D'ailleurs, ce tableau de l'esprit de Lacédémone est tracé avec énergie et précision; et des vers tels que ceux-ci,

> Qu'on voulut aguerrir, et qu'on a dépravé;
> Chez qui tout s'endurcit, jusqu'au cœur d'une mère;
> Qui, pour être soldat, n'est plus époux ni père, etc.

sont dans la bonne manière de Corneille. Ils prouvaient dans un jeune auteur un esprit capable de penser, et un poëte qui pouvait apprendre à écrire mieux qu'il ne faisait alors. L'autre morceau n'est pas du même mérite; ce n'est qu'un lieu commun sur l'envie, et même un peu allongé; mais il y a de la tournure dans quelques vers :

> Ceux même dont le zèle affecte, en le flattant,
> D'exalter le plus haut un mérite éclatant,
> Sentent à l'admirer un poids qui les fatigue;
> Ils regrettent l'encens que leur main lui prodigue,
> Et d'un si grand éclat leurs regards affligés,
> Lorsqu'il est obscurci, sont toujours soulagés.
> Découvrir ce secret, qu'on se cache à soi-même,
> En saisir l'avantage est ici l'art suprême,
> Et jusqu'aux plus ardents à servir la vertu
> Se détachent bientôt du mérite abattu.
> L'amitié se rebute, et le malheur la glace :
> La haine est implacable, et jamais ne se lasse.

C'est parler longtemps en maximes, et finir faiblement; et pourtant ces vers sont du très-petit nombre de ceux qu'on peut citer.

Il y en a beaucoup davantage dans *Cléopâtre;* et l'on n'en sera pas surpris, si l'on songe que Marmontel *l'a refaite d'un bout à l'autre* dans un âge où il avait plus de maturité et d'expérience. Il s'en faut pourtant de beaucoup que ce soit une pièce bien écrite; mais dans l'inégalité continuelle de son style, ici l'auteur a moins de fautes et plus de beautés. Quant au fond de la pièce, tous les efforts d'un talent très-supérieur au sien n'auraient pu en faire un bon ouvrage : le sujet s'y refuse absolument, et l'obstination de Marmontel, non-seulement à *refaire* la pièce, mais à la faire rejouer, est une nouvelle preuve de ce que j'ai dit de ce vice essentiel de son esprit, qui n'a jamais eu le vrai sentiment de l'art. Il en emploie un tout contraire à se faire

illusion dans sa préface sur la *nature du sujet*, et se borne à dire qu'*au peu d'empressement du public à venir s'occuper des malheurs où l'amour d'Antoine pour Cléopâtre l'avait précipité, il a senti qu'un sujet de cette nature, disposé sur un plan de la plus grande simplicité, n'était pas de saison.* Mais *la plus grande simplicité*, quand l'action est intéressante et tragique, a toujours *été de saison;* beaucoup d'exemples ont prouvé que c'était même le plus grand mérite. Ce qui *n'est de saison* en aucun temps, c'est de nous offrir sur la scène, pour objet d'intérêt, ce qui est nécessairement méprisable, un vieux guerrier, un vieux Romain, un vieux triumvir, épris d'un amour imbécile pour une vieille coquette, diffamée par tous les historiens depuis dix-huit siècles; c'est de nous le montrer sacrifiant tous les intérêts les plus chers et tous les devoirs les plus sacrés à cette passion folle et puérile dont Rome s'indigne, et dont se moque le dernier de ses soldats. S'imaginer qu'un pareil sujet puisse être élevé à la dignité tragique, est d'un auteur qui a perdu le sens comme le héros qu'il a choisi. Que deux jeunes gens fussent les victimes d'une passion semblable à celle d'Antoine pour Cléopâtre, mais sans qu'on pût leur rien reprocher que les malheurs qu'elle cause, et qu'ils s'y attachassent tous deux jusqu'à la mort, cela pourrait être fort tragique, parce que la passion qui a une excuse valable n'inspire point de mépris; et cette excuse est dans un âge qui est celui de cette passion. Mais Antoine, un général de cinquante-six ans, un soldat vieilli dans le sang et la débauche, se répandre en beaux sentiments pour Cléopâtre, comme Titus pour Bérénice! cet excès de ridicule est insupportable, et rien au monde n'est moins fait pour la tragédie que ce qui est si petit et si vil. Sans doute on les plaint tous les deux dans l'histoire lorsqu'elle trace leur fin, qui, hors le courage de mourir, si facile et si commun, surtout quand il n'y a pas autre chose à faire, fut d'ailleurs pitoyable dans tous les sens. Mais cette pitié, celle qu'on a pour un insensé tel qu'Antoine, malheureux par sa faute et par sa folie, n'est nullement celle qui est l'objet de la tragédie; elle en est l'opposé : et Marmontel a pu s'y méprendre pendant quarante ans, et après tant de leçons et de modèles! C'est donc un terrible piége que l'amour de ses propres ouvrages! Ce n'est pas la peine de vieillir pour s'attacher aux erreurs de sa jeunesse, au lieu d'apprendre à les juger : et quelle erreur plus facile à reconnaître et à confesser, que celle d'un sujet mal choisi? Heureusement il en a reconnu d'une tout autre conséquence, et qu'il est bien autrement difficile et rare d'avouer; et je ne relève ici celles de goût et de jugement que pour ceux qui peuvent en profiter.

Il a écarté, il est vrai, un grand fils de Cléopâtre, le jeune Césarion, qui faisait une étrange figure entre Cléopâtre et Antoine, et semblait n'être là que pour mieux rappeler que la reine d'Égypte avait eu de bonne heure du penchant pour les héros romains. Il n'y manquait que Cnéius Pompée, qui ne l'avait pas trouvée plus cruelle, et pour qui peut-être, s'il eût vécu, Antoine aurait fait aussi tout ce qu'il fit pour Césarion, comme par respect pour la mémoire de César. Je ne blâme pas la déférence d'Antoine pour son général et son ami; mais cela ne rend pas plus tragique son amour pour Cléopâtre, non plus que son admiration pour *les vertus* de cette femme qui avait commencé par faire périr son frère par le poison, et sa sœur par le glaive : ce furent les essais de sa jeunesse, comme les proscriptions furent des exploits de la maturité d'Antoine. Il faut avouer que l'amour, et l'amour passionné, est singulièrement placé là, du moins pour le théâtre; car il n'est que trop dans la nature de l'homme ce mélange des voluptés et des massacres, de force pour le crime, et de faiblesse pour le vice. Cela est fâcheux pour ceux qui ont dit si bonnement que *l'homme était si bon;* mais il est heureux pour l'art dramatique que cette nature-là ait toujours été proscrite au théâtre (l'époque de notre révolution toujours exceptée, comme de raison).

En supprimant son Césarion, l'auteur lui a substitué un nouveau personnage qui n'est pas mieux placé dans la pièce, celui d'Octavie, épouse d'Antoine. Comment n'a-t-il pas vu qu'en amenant cette respectable infortunée entre Cléopâtre et Antoine, les deux auteurs de tous ses maux, l'intérêt que ses vertus inspirent achevait de détruire jusqu'à l'espèce de compassion qu'on pouvait accorder aux malheurs d'Antoine et de sa maîtresse? Rien ne nuisit davantage à l'effet de la pièce : on eût dit que l'auteur avait pris plaisir à rendre plus odieux ce qu'il voulait rendre plus intéressant. Quel rôle joue cet Antoine devant une épouse jeune et belle, belle au point que Cléopâtre elle-même admire et redoute *sa beauté?*

> Plaignez un insensé, plaignez un misérable,
> Qui porte dans son sein une plaie incurable;
> Que l'amour a perdu, que l'amour fait périr,
> Et qui meurt sans pouvoir ni vouloir en guérir.

Si cette pièce eût été faite du temps de Boileau, comme il en aurait tiré parti dans son excellent dialogue critique des *Héros de Roman!* Comme il l'aurait envoyé aux *Petites-Maisons de l'enfer* avec *tous les doucereux* de Scudéri! Encore du moins ceux-ci, quoique *héros*, étaient de jeunes gens; mais que

n'eût-il pas dit d'un vieux tyran tout couvert de sang, et qui devant sa femme, et une femme telle qu'Octavie, *ne peut ni ne veut guérir de sa plaie incurable?* Pluton a bien raison de ne voir que de pauvres fous dans le *Cyrus* et la *Clélie;* mais il n'eût vu dans Antoine qu'un très-vilain fou, et aurait chargé les Furies de sa *guérison*.

Tous les genres de fautes se trouvent d'ailleurs dans cette pièce, dont le plan est conçu de manière que tout y doit être forcé et dénué de vraisemblance. Octavie est généreuse envers Cléopâtre, au point que sa générosité passe toute mesure et toute bienséance; et c'est une des choses qui occasionnèrent le plus de murmures dans les derniers actes. Octave, dans un long monologue, fait un pompeux éloge d'Antoine, tel qu'aurait pu le faire un historien qui n'eût voulu être que panégyriste. Antoine, vaincu sans ressource, et enfermé dans Alexandrie, propose tout uniment à Octave, vainqueur et tout-puissant, d'abdiquer en commun la puissance suprême, de renvoyer leurs légions, et de *paraître dans Rome en simples citoyens;* et Octave, qui pourrait répondre par un éclat de rire, a la bonté de lui faire observer que dans ce cas le sénat commencerait par les envoyer tous deux au supplice; ce qui est d'une grande probabilité, comme la proposition d'Antoine est d'une grande extravagance. Ventidius, qui a passé au service d'Octave, en parle avec le plus grand mépris devant son ancien général qu'il a trahi, et ce mépris est aussi injuste que ce langage est déplacé dans sa bouche. Cléopâtre prédit qu'Octave *fera bénir son règne;* et l'auteur a oublié que personne alors ne pouvait deviner Auguste dans Octave, et que, quand on fait des prophéties d'après l'histoire, il ne faut pas commencer par la démentir en confondant les époques, et que de plus, il ne faut pas faire parler Cléopâtre, qui déteste Octave, comme pourrait à toute force parler Agrippa, qui l'aime et le connaît. Cette tragédie étant d'ailleurs suffisamment appréciée d'après ce que j'ai dit du sujet et du plan, je ne m'arrête qu'un moment sur ces énormes disconvenances, vraiment étonnantes dans un écrivain aussi instruit que Marmontel; et quelques détails cités suffiront pour confirmer ces observations, qui ne sont pas sans quelque utilité générale.

César par ses amis est mort assassiné;
Antoine par les siens périt abandonné.
Quel siècle! quel empire! Il est digne d'Octave.

C'est Antoine qui parle ainsi : que ce fût un Brutus, un Cassius, un Caton, ce langage serait très-bien placé; mais le triumvir Antoine s'écrier de ce ton, *quel siècle!* cela est à faire rire. On croit entendre nos journalistes du Directoire invoquant aujourd'hui les *idées libérales*. L'auteur n'est guère plus raisonnable quand il met dans la bouche d'Octavie ces vers-ci :

. . . Qu'Antoine, ou se rende à mes larmes,
Ou de nouveau se livre au pouvoir de vos charmes,
C'est un soin trop indigne et de vous et de moi.

Passons sur le manque de bienséance qu'il peut y avoir à ce qu'Octavie se mette sur la même ligne avec Cléopâtre; ce rapprochement peut avoir une excuse dans le dessein qu'elle a de déterminer Cléopâtre à se séparer d'Antoine. Ce dessein pourtant, quoique dénué de vraisemblance, pouvait être rempli avec plus de mesure, si l'auteur avait mieux connu les nuances nécessaires dans le dialogue tragique. Mais dans aucun cas Octavie ne doit dire que *c'est un soin trop indigne d'elle* de regagner le cœur de son époux. Il est clair que l'auteur n'a même pas dit ce qu'il voulait dire, et ce n'est pas, à beaucoup près, la seule fois.

Mon amour me perdit, et dans tout l'univers,
Cet amour n'a trouvé qu'un juge inexorable :
C'est que dans l'univers rien n'y fut comparable.

Comparable en folie et en abjection, oui. C'est à une Ariane qu'il sied bien de dire,

Et personne jamais n'a tant aimé que moi.

Tous les cœurs qui *ont aimé* entendent le sien; mais qu'Antoine répète ce vers d'un opéra,

Rien n'est comparable à ma flamme,

on ne peut que lever les épaules et s'en aller.

Antoine va jusqu'à reprocher à Octavie les démarches et les sacrifices qu'elle fait pour le sauver; il se plaint qu'*on la fait servir elle-même à le rendre odieux*. Oui, et c'est la faute de l'auteur, mais non pas celle d'Octavie, qui ne fait que le devoir d'une femme vertueuse et tendre. Ce reproche est inexcusable dans la bouche d'Antoine : aussi sa femme ne trouve-t-elle rien à répondre que ces mots, *Malheureuse Octavie!* et le spectateur dit : Oh! oui, bien *malheureuse*, d'avoir un Antoine pour époux. Mais combien Marmontel était loin de toute idée de convenance de caractère et de situation dans la tragédie! c'est encore à Octavie, à la sœur du triumvir, qu'il prête ces deux vers :

Cléopâtre à nos vœux cesse de s'opposer;
Elle a daigné me voir sans dépit et sans haine,

Elle a daigné me voir! Où sommes-nous? Corneille, que Marmontel aimait de préférence à tout (ce qui n'est pas un tort), aurait dû lui apprendre comment parlaient les Romains. C'est de la veuve de Pompée vaincu que César dit :

Et qu'on l'honore ici, mais en dame romaine,
C'est-à-dire un peu plus qu'on n'honore la reine...

Et quoique César soit amoureux de cette même reine, il ne dit rien de trop : l'histoire en fait foi.

L'ignorance ou l'oubli de l'histoire romaine, même dans les faits, doit surprendre aussi de la part d'un homme de lettres aussi distingué que Marmontel, et je ne conçois pas comment Octave peut dire d'Antoine :

. . . . Son vainqueur se souvient aujourd'hui
Qu'il apprit à combattre en triomphant *sous lui*.

Jamais Octave n'avait servi *sous* Antoine. Il commença par le combattre et combattit ensuite avec lui contre les meurtriers de César dans une parfaite égalité de rang, et chacun d'eux ayant son armée à lui : tous deux étaient triumvirs. Il n'est pas permis d'altérer si gratuitement des faits si connus.

Quoique le langage de Cléopâtre doive être conforme à son caractère et à sa conduite, je ne crois pas pourtant qu'à propos de César, qui mêlait les plaisirs de l'amour aux travaux de la guerre, elle doive débiter une maxime ici fort mal appliquée :

C'est un mélange heureux de force *et de bonté*
Qui rapproche un mortel de la Divinité.

Il n'y a point de *bonté* à aimer une maîtresse, ou bien cette *bonté* est celle dont les méchants mêmes sont très-capables, et non pas celle qui *rapproche l'homme de la Divinité*. Combien d'hommes, à ce compte, seraient tout près des dieux ! Ici la philosophie de l'auteur ne vaut pas mieux que sa poésie. On ne peut non plus concevoir l'ignorance de Cléopâtre, qui était et devait être aussi bien informée que personne des événements de son temps, et qui dit à Octave lui-même, en parlant d'Antoine :

Il ne fallut, dit-on, *qu'une attaque rapide*
Pour entraîner vers lui tout le camp de Lépide.

Octave lui aurait répondu : « Madame, il est étonnant que vous soyez si peu au fait de l'histoire d'Antoine et de la mienne. C'est moi-même, s'il vous plaît, qui, près de Messine, *entraînai vers moi tout le camp de Lépide*, qui avait vingt-deux légions; c'est moi qui n'eus besoin pour cela que de paraître à leur vue à la tête des miennes. On mit bas les armes devant moi; Lépide ne me demanda que la vie, et je la lui laissait. A l'égard de sa première jonction avec Antoine, lorsque celui-ci fuyait à travers les Alpes après la défaite de Modène que je ne voulus pas achever, personne n'ignore que cette jonction était préparée et combinée de loin, qu'il n'y eut aucune espèce d'*attaque*, pas même *rapide*, et que ce Lépide, qui avait déjà très-volontairement fait ouvrir les passages des montagnes au général fugitif, réunit très-volontairement une puissante armée à la faible armée d'Antoine, et prit seulement la précaution d'arranger les choses de manière à paraître forcé par ses soldats à une réunion qui entrait dans sa politique, et qui lui réussit alors. Le sénat n'en fut pas la dupe, et déclara également Lépide et Antoine ennemis de la patrie, et vous savez comment notre triumvirat mit ordre à tout [1]. » Marmontel fut sans doute étrangement trompé par sa mémoire quand il confondit tous ces faits, et sans nul avantage pour la pièce; et cela nous apprend que toutes les fois qu'on veut se servir de l'histoire, il faut l'avoir sous les yeux. Une précaution de plus, ne fût-elle pas nécessaire, produit une erreur de moins.

La diction, quoique plus soignée qu'auparavant dans cette dernière édition, pèche encore bien souvent contre l'harmonie, la propriété des termes, l'élégance, et la clarté.

César dompta le monde, et Brutus l'a vengé.
Si Brutus l'eût soumis, César l'eût *dégagé*.

Dégagé est ici un terme impropre dès qu'il est sans régime. On ne peut dire *dégager le monde* pour le délivrer, l'affranchir, etc.

Et d'une main légère enchaînant l'univers...

C'est d'Octave triumvir qu'il s'agit ici : quand ce serait d'Auguste, l'expression serait encore mauvaise, et trop au-dessous de l'objet. Mais à propos d'Octave, qui certes n'avait pas alors *la main légère*, cette phrase est parfaitement ridicule.

C'est moi qui, pour Octave, en fuyant l'ai vaincu,

dit Cléopâtre ; et ce vers est si durement contourné, qu'il en devient obscur. L'idée était belle si elle eût été claire, si Cléopâtre eût dit, par exemple :

Il a fui pour me suivre, et ce guerrier si brave,
C'est moi qui l'ai vaincu, moi seule, et pour Octave !

Quand une pensée exige deux vers pour être complète, et qu'elle en vaut la peine, c'est une mauvaise économie que d'en faire un mauvais au lieu de deux bons.

Antoine dit :

On verra si l'amour a *brisé* mon courage.

Le malheur peut *briser* le courage : l'amour, la volupté, l'amollissent, l'énervent, le dégradent, etc.

. . Qu'aujourd'hui la paix donne au monde un spectacle
Digne de vous, Octave, et fait pour annoncer.
Le règne *intéressant* que je vois commencer

Cette épithète triviale, et insignifiante en cette oc-

[1] Les lettres de Cicéron, de Décimus, de Plancus, que nous avons encore (Liv. x et xi des *Lettres familières*), sont des autorités originales qui confirment le témoignage de tous les historiens sur cet événement, dont le triumvirat fut la suite. Tous conviennent que ce fut de la part de Lépide, alors puissant en forces, *non pas faiblesse, mais trahison*, et les faits même le prouvent; puisqu'en effet, si Antoine eût triomphé par sa propre force, il n'eût pas manqué de dépouiller Lépide, comme fit depuis Octave. Au contraire, Octave et Antoine l'associèrent au triumvirat, parce qu'ils avaient besoin de lui.

casion, devient presque risible quand on songe au personnage qui parle. Il est tout au moins singulier que Cléopâtre, même en voulant flatter Octave, lui annonce *un règne intéressant*.

L'auteur oublie à tout moment les convenances personnelles pour y substituer, et même avec exagération, les idées générales qui sont les jugements de la postérité. On voit qu'il écrit dans son cabinet, avec l'esprit des historiens, des philosophes, ou le sien propre, sans songer au théâtre, où les personnages doivent être eux-mêmes. J'insiste sur cette méprise, pardonnable tout au plus à une jeune tête, mais depuis longtemps presque universelle, et qui fait de tant de prétendues tragédies des déclamations d'écolier. On ne saurait jamais trop particulariser le langage de la scène. Si c'est l'auteur qui parle d'après ce qu'il a lu, ce n'est plus le personnage qui parle comme il sent : cette faute est une des plus intolérables à la raison. A peine pardonnerait-on à un jeune rhétoricien sortant du collége, un monologue de cinquante vers où Octave ne fait autre chose qu'exalter hyperboliquement le mérite d'Antoine, et ravaler le sien propre avec le dernier mépris. Je le répète : cela est insensé, puéril; et cela est pourtant d'un écrivain très-mûr, et qui n'était point sans mérite.

J'ai vu tous ses amis, ou vaincus, ou gagnés,
Embrasser mon parti, de sa fuite indignés.
Mais tous ces vieux guerriers *se connaissent en hommes*,
Et mieux que nous souvent *ils savent qui nous sommes*.

Peut-on dire plus clairement qu'on est méprisé de sa propre armée? Cela est faux de toutes les manières. Jamais un grand personnage (et assurément Octave en était un dès cette époque) n'a parlé ni pu parler ainsi de lui-même; et jamais, dans la tragédie, il ne doit s'avilir à ses propres yeux, s'il ne veut tout perdre aux nôtres. Je dis plus : jamais Octave n'a pu penser de lui ni d'Antoine comme on le fait penser ici. L'histoire est pleine de leurs jalousies personnelles et réciproques : tous deux s'accusaient et se calomniaient sans cesse, et tous deux avaient des qualités différentes que la postérité a reconnues. Mais Octave en particulier, malgré tous les reproches qu'il avait à se faire, ne pouvait se déprécier devant Marc-Antoine, qui n'avait sur lui d'autre avantage que celui d'un plus grand talent pour la guerre (quoique Octave lui-même n'en manquât pas), et qui dans tout le reste lui était si prodigieusement inférieur. Je ne dis rien d'une autre disconvenance dramatique, celle de mettre en monologue ce qui exigeait impérieusement une scène de confidence. Jamais un monologue n'a été un discours d'apparat, et celui-ci est absolument du ton d'un orateur prononçant dans la tribune aux harangues l'oraison funèbre de Marc-Antoine. Je m'en rapporte à ceux qui voudront le lire : il est trop long pour être transcrit, et je suis obligé de restreindre les citations au nécessaire absolu.

Et le fourbe, en respect colorant sa réponse...

Racine a dit :

L'ingrat, d'un faux respect colorant son injure...

Et cela est aussi correct qu'élégant. Mais Marmontel a confondu ici *colorer* et *colorier*. On dirait bien un papier *colorié en jaune ;* mais *colorer* est ici pris figurément, comme il l'est d'ordinaire dans le style soutenu, et alors il équivaut à *couvrir comme d'une couleur :* de mauvaises actions *colorées* de belles paroles, et non pas *en* belles paroles.

Il faut borner ces remarques trop faciles à étendre. Quant au bon, il est clair-semé, et les meilleurs endroits ne sont pas exempts de fautes, qui sont autre chose que des négligences. De ce nombre est un long et trop long couplet, qui développe et affaiblit un morceau très-connu, celui de *la mort de César : Rome a besoin d'un maître, etc.* La première moitié rappelle ce qu'on a lu partout sur la dégradation de l'esprit romain à cette époque; mais on y remarque quelques vers bien faits. La seconde, où Octave parle de lui-même, est beaucoup meilleure, et n'est pas un lieu commun. Je citerai de préférence les adieux que Cléopâtre, déterminée à mourir, fait porter à son amant par sa confidente Charmion :

Dis-lui que pour lui seul j'ai senti les alarmes;
Que je n'ai craint pour moi ni la mort ni les fers.
Dis-lui que Rome, Octave et des sceptres offerts,
Jamais sous d'autres lois ne m'auraient asservie;
Que pour lui seul enfin j'aurais aimé la vie;
Et que, si quelque espoir eût prolongé mes jours,
C'eût été de le suivre et de l'aimer toujours.
Il le croira sans peine, il sait que je l'adore;
Mais c'est peu pour mon cœur : ajoute, ajoute encore
Qu'il n'a jamais bien su, qu'il ne saura jamais
Avec quelle tendresse et combien je l'aimais.
Et toi, mon seul appui [1], ma dernière défense,
Viens, c'est toi que j'oppose à l'injure, à l'offense.
Si je vis, c'est à toi de me fortifier :
Si je meurs, c'est à toi de me justifier.

Que l'amour de Cléopâtre fût de la passion ou de la politique, ce langage est celui de sa situation et de la tragédie.

Il n'est rien moins qu'inutile de rappeler en passant une entreprise fort étrange du jeune Marmontel, lorsqu'il donna pour la première fois sa *Cléopâtre*. Il n'ignorait pas que la mémoire de cette reine, très-malheureusement fameuse, avait été flétrie par le témoignage unanime de tous les his-

[1] Le vase où sont les aspics.

toriens ; et quoiqu'elle n'eût trouvé dans la postérité que des accusateurs et pas un apologiste, il essaya de la réhabiliter dans le monde avant de la présenter sur la scène, et voulut à toute force qu'on la vît telle qu'il lui plaisait de la montrer. C'était un des premiers effets de ce pyrrhonisme de l'histoire que Voltaire avait déjà commencé à mettre à la mode, et qu'il porta depuis à un excès vraiment absurde en lui-même, et vraiment coupable par les motifs et les conséquences. Il fallait que son disciple fût imbu de ses leçons, qu'il lui était plus aisé de suivre en histoire qu'en poésie, lorsqu'il hasarda peu de temps avant la représentation de sa tragédie, un écrit qui a pour titre : *Cléopâtre d'après l'histoire*. C'était au contraire *Cléopâtre d'après Marmontel*. Il s'est très-sagement abstenu depuis de le faire entrer dans le recueil de ses œuvres; mais on le trouve à la suite des pièces imprimées en 1750. C'est un très-curieux échantillon de cette *philosophie* qui était alors la sienne, et qui avait dans tous les genres les deux caractères qui lui sont propres, de douter de tout, et de ne douter de rien : de tout quant aux autres, de rien quant à elle-même. C'est certainement le dernier terme de l'orgueil en démence; et pour faire voir que tel a été l'esprit, le résultat, la substance de tous les ouvrages que cette *philosophie* a produits, de tous sans exception, il ne faut que le temps de les extraire, et de leur opposer des faits et des raisonnements également incontestables. Mais il faut ce temps, et l'on conçoit que quelques années ne sont pas de trop pour réfuter ceux qui ont menti pendant cinquante ans.

Marmontel, dans sa préface, traite de *prévention, de préjugé* (vous reconnaissez les termes consacrés), l'opinion générale sur Cléopâtre : et pourtant, comme son *Essai historique* n'avait pas fait plus d'impression que sa pièce, il avoue de bonne foi qu'*on ne détruit pas en deux jours une opinion de dix-sept siècles*. Eh! mais, je l'espère. Où en serions-nous sans cela? où en serait tout ce qu'il a plu à nos *philosophes* d'appeler *opinion?* Grâce à la nature de l'homme et à Dieu son auteur, ils ont dû voir que, même en cinquante années d'efforts continuels, même en dix ans de règne de la *philosophie révolutionnaire*, c'est-à-dire, d'un règne qu'il n'est donné à personne d'apprécier parfaitement, et que Dieu seul peut juger et punir, parce qu'il sait tout et peut tout, *on ne détruisait pas* ce qu'il a établi pour le maintien de son ouvrage jusqu'à la consommation des temps. Ils n'en sont pas encore bien convaincus, je le sais, et l'évidence de ce qui est n'équivaut pas auprès d'eux à l'affirmation de ce qui doit être. Mais s'il n'y a pas de conviction, ou du moins d'aveu à espérer de leur part, il y a pour le reste du monde deux preuves indubitables qu'eux-mêmes fournissent tous les jours, leur frayeur et leur fureur.

Des paradoxes sur Cléopâtre peuvent paraître assez indifférents en eux-mêmes, et sont loin de la gravité des objets dont je viens de parler. Mais ce qui n'est pas indifférent, c'est de faire voir que cet esprit est le même en tout et partout, et emploie les mêmes moyens, ceux qui n'ont jamais servi qu'à tromper. Ce fragment historique, composé et écrit comme un roman, est plein de toutes les sortes de mensonges, en assertion, en réticence, en déguisement, en hypothèses vagues et contradictoires d'une page à l'autre. Et pourquoi? pour justifier une mauvaise pièce, ou en imputer le mauvais succès à une erreur *de dix-sept siècles;* car l'auteur paraît persuadé que *c'est là ce qui a empêché qu'on ne s'intéressât aux malheurs et à l'amour d'Antoine*. Il se trompait beaucoup, même en ce point; et vous avez vu que c'est la chose même, telle qu'on l'a mise sur la scène, qui repousse tout intérêt, et qu'en accordant à l'auteur ce qu'il réclame, et avec raison (dans la préface de sa nouvelle *Cléopâtre*), comme le privilége de la poésie, en lui passant qu'Antoine ait eu autant de *vertus* qu'il lui en attribue, Cléopâtre autant de passion qu'elle en montre, il n'en résulte pas moins un fond d'action, de caractères et de situations qui ne sauraient être susceptibles d'un effet tragique : vous en avez vu la démonstration. Ce n'était donc pas la peine de contredire tant de siècles et d'historiens, et l'amour-propre a menti et déraisonné très-gratuitement. Il y a beaucoup plus que de l'étourderie à nous dire, avec une confiance que la jeunesse même ne peut excuser, que

« *les auteurs contemporains d'Auguste, et par conséquent ses flatteurs, nous ont représenté son ennemie comme une femme sans pudeur et sans foi...;* que *les calomnies de Cornelius Nepos et de Patercule ont passé depuis près de deux mille ans dans le public pour des témoignages authentiques, et font regarder comme une prostituée une femme qui n'eut jamais d'autre crime que d'être aimée éperdument des plus grands hommes de son siècle.* »

Chaque mot est une erreur ou une fausseté. Dans tout ce qui nous reste de *Cornelius Nepos*, Cléopâtre n'est pas même nommée, et l'on ne voit pas trop comment elle l'aurait été dans les écrits de ce biographe : ce ne peut être ici qu'une inadvertance, bien extraordinaire, il est vrai, dans un littérateur aussi studieux que Marmontel. Patercule, quoique

excellent écrivain, a toujours été regardé comme un historien suspect, puisqu'il n'a pas même pris soin de dissimuler sa partialité pour la maison des Césars, et jamais son autorité n'a été reçue que lorsqu'elle est d'accord avec d'autres historiens désintéressés et reconnus pour véridiques : ce sont là les règles de la critique en fait d'histoire, observées par les modernes qui ont écrit d'après les anciens. Mais Appien et Plutarque, auteurs grecs, qui écrivaient plus d'un siècle après les guerres du dernier triumvirat, n'étaient ni *contemporains* ni *flatteurs* d'Auguste. La bonne foi de Plutarque n'est pas suspecte; et Appien, né dans Alexandrie, et plus à portée que personne d'être bien instruit de tout ce qui concernait la reine d'Égypte, charge sa mémoire plus qu'aucun autre; et ce qui est plus décisif que tout le reste, jamais personne n'a contredit ni Appien ni Plutarque, ni aucun des historiens qui ont peint cette reine des mêmes couleurs. Pline l'ancien, qui écrivait sous Vespasien, n'avait assurément aucun intérêt à calomnier Cléopâtre, et c'est lui qui l'appelle *une reine courtisane*,

« *Regina meretrix* [1]; »

et sur les portraits qu'on nous en a tracés uniformément, on pourrait l'appeler avec justice la reine des courtisanes. Les nombreux détails que nous avons sur sa vie, qui était nécessairement aussi publique qu'il fût possible, ne permettent pas qu'on lui compare aucune des femmes les plus célèbres par les attraits du vice et l'artifice des séductions. Historiens et poëtes, tous se sont accordés à louer l'élévation de son courage, si bien attesté par sa mort; mais tous ont reconnu aussi les *crimes* de son ambition, aussi publics que ses débauches avec Antoine. Marmontel ne lui en reconnaît *point d'autre que d'avoir été aimée éperdument*. Si on lui eût dit : Comptez-vous pour rien (sans parler du reste) d'avoir fait périr son frère et sa sœur? je ne sais ce qu'il aurait répondu; mais dans l'écrit dont il est question, il s'en tire par la méthode *philosophique* dont l'usage est le plus constant et le plus invariable, par le mensonge de réticence. On sait qu'il est de règle parmi les *philosophes* de regarder comme non avenus les faits dont il leur convient de ne pas parler; et quoique Marmontel ait pris sa Cléopâtre depuis le berceau jusqu'aux Pyramides, il ne dit pas un mot de ces deux meurtres, non plus que de tous ceux qu'elle ordonna dans Alexandrie lorsqu'elle y rentrait après la journée d'Actium, et qu'à peine arrivée à son palais elle fit mettre à mort *les plus honnêtes et les plus illustres citoyens*, comme *suspects* de ne pas approuver la vie qu'elle menait avec Antoine. Vous reconnaissez là *le principe* des méchants, *le principe* le plus sacré de la révolution française : « Pour mériter de vivre, il faut aimer le mal que nous avons fait, que nous faisons, et que nous ferons. » Cléopâtre, qui ne se piquait pas d'être *philosophe* comme on l'est de nos jours, ne s'exprimait pas avec cette *énergie* et cette *pureté;* mais elle suivait le principe sans l'articuler. Et en effet, il n'est pas nouveau en pratique; il n'y a eu de neuf que la proclamation avec toutes ses circonstances, et c'est bien quelque chose : on saura ce que c'est quand tout aura été dit.

Marmontel ne voulait pas que l'on *regardât Cléopâtre comme une femme sans pudeur*. Je dirais qu'il était difficile en *impudeur*, si ce mot était aussi français qu'il est devenu commun; mais comme il n'est que barbare, je me borne à conclure de cette prétention en faveur de Cléopâtre, que dès 1750 la langue inverse des *philosophes* commençait à précéder celle des *révolutionnaires*, qui en a été le complément; et Dieu me préserve de disputer sur la *pudeur* de Cléopâtre! Je ne crois pas qu'elle eût beaucoup plus de *foi*, ni que l'âme d'Antoine fût *naturellement élevée et forte*, quoique Marmontel nous avertisse, avec toute la gravité convenable à un *philosophe* de vingt-cinq ans, qu'*il faut bien distinguer la passion d'Antoine de ce qu'on nomme faiblesse*. Sans entrer dans plus de détails sur cent autres propositions de cet écrit, sur lequel je pourrai revenir ailleurs, je dirai seulement qu'un homme qui a *l'âme naturellement élevée*, ne jette pas *de grands éclats de rire* [2] lorsqu'on lui apporte la tête de son ennemi, quand même cet ennemi ne serait pas Cicéron. A l'égard de la *foi* de Cléopâtre, ce n'est pas ma faute, ni celle des historiens, si toute la ville d'Alexandrie fut témoin des précautions que prit Antoine, après sa défaite, pour se préserver d'être empoisonné par sa maîtresse; si toute la ville d'Alexandrie l'entendit crier, après le dernier combat où il vit sa cavalerie l'abandonner et sa flotte passer à l'ennemi, qu'*il était trahi par Cléopâtre en faveur de ceux dont elle seule lui avait fait des ennemis;* si Cléopâtre elle-même, effrayée de ses fureurs, se réfugia dans ses pyramides bien fermées, et fit dire peu de temps après à son amant qu'elle s'était tuée; si l'on a conclu de ce dernier trait, et avec une extrême vraisemblance, qu'elle n'avait pas trouvé de meilleur moyen pour s'accommoder avec Octave, qui lui faisait entendre par leurs agents respectifs qu'il n'y avait point de compositions à espérer pour elle sans la mort

[1] *Histoire naturelle*, liv. IX, chap. 35.

[2] Ce sont les termes de l'histoire.

d'Antoine : et sûre, comme elle l'était, de son empire sur lui, elle pouvait très-naturellement se persuader qu'il ne voudrait pas lui survivre ; et c'est ce qui arriva. Ces faits décisifs ne sont pas contestés, même par l'apologiste de Cléopâtre, car ils sont tous rapportés par Plutarque, le seul historien qu'il ne récuse pas, et celui qu'il prend même pour garant dans toute sa dissertation. C'est lui qu'il atteste encore dans la nouvelle préface de sa tragédie ; et quoique ici l'apologie soit extrêmement restreinte, il ne laisse pas de dire encore qu'*il est au moins douteux que Cléopâtre, en se livrant à l'amour d'Antoine pour elle, n'eût que des vues d'ambition*. Il est sûr qu'en ces sortes de matières il n'y a guère de démonstration absolue : le cœur humain a tant de replis obscurs pour les autres, comme pour lui-même ! Mais toutes les vraisemblances morales sont ici appuyées sur une multitude de faits, et l'ambition, l'orgueil et l'artifice étant dans Cléopâtre des caractères avoués et bien prouvés par toute sa conduite, il est assurément très-permis de ne voir en elle qu'une femme que l'intérêt et le plaisir *livrent* à un homme assez amoureux et assez puissant pour tout donner ; et il était tout simple qu'elle fût avec Antoine ce qu'elle avait été avec César. C'est l'opinion universelle ; et quand on veut la *détruire*, il faut autre chose que des possibilités hypothétiques ; il faut surtout ne pas affirmer si légèrement qu'on n'a pas vu dans Plutarque ce que tout le monde peut y voir.

« Plutarque lui-même *n'a pas osé dire* que son amour fût une feinte. »

Passons sur cette singulière phrase, *n'a pas osé dire*, comme si Plutarque avait eu quelque intérêt à *oser* ou ne pas *oser* ; c'est bien là le style de la prévention. Plutarque, écrivain grave et judicieux, conformait ses expressions aux objets ; et comme il était très-possible que *l'amour* n'eût pas toujours été pour rien dans une liaison de quatorze ans, il se contente en général, suivant la méthode très-sage des anciens, de présenter les faits de manière à mettre le lecteur à portée d'en juger lui-même. Mais quand ils sont caractéristiques et décisifs, les termes dont il se sert le sont aussi : j'en vais donner la preuve textuelle ; lorsqu'on ne cherche que la vérité, on ne craint pas de citer, et c'est le moyen de la trouver. Il s'agit du moment où Cléopâtre met tout en œuvre pour empêcher la réunion d'Antoine avec son épouse Octavie, qui l'attendait dans Athènes. Cléopâtre, qui redoutait tout ce que cette vertueuse femme pouvait avoir de droits et de moyens pour reconquérir son époux, « *feignait* alors un ardent amour[1] pour Antoine, et prenait peu d'aliments pour paraître en langueur ; ses regards peignaient un ravissement soudain dès qu'Antoine paraissait, l'abattement et la défaillance dès qu'il s'éloignait ; souvent elle tâchait[2] qu'il la vît pleurer, et aussitôt elle se hâtait d'essuyer et de cacher ses larmes, comme si elle eût voulu les dérober aux yeux d'Antoine. »

Si Marmontel n'a pas vu là le tableau le plus vrai de la fausseté, tout le manége d'une courtisane, comment donc avait-il lu Plutarque, ou du moins Amyot ? car, ne sachant pas le grec, c'est toujours Amyot qu'il cite, et avec affectation ; mais il se garde bien de le citer ici. Cette peinture n'est sûrement pas celle des symptômes d'une passion véritable, tendre ou violente, selon le caractère de la personne qui aime ; c'en est évidemment l'opposé. Marmontel tire toutes ses inductions du désespoir de Cléopâtre, et de ses plaintes vraiment touchantes, lorsqu'elle se meurtrit le sein et le visage sur le corps sanglant d'un amant mort pour elle ; mais il n'a pas songé que ce désespoir pouvait être très-sincère, sans prouver que jusque-là Cléopâtre eût été une amante passionnée et fidèle. Elle perdait tout avec Antoine, du moment où elle n'attendait plus rien d'Octave ; et si elle n'eut pas le projet de le séduire et de se l'attacher en le délivrant de son rival, comme l'ont cru quelques historiens, à la vérité sans le prouver, au moins est-il constant qu'elle ne pouvait plus s'en flatter quand elle fut très-positivement informée, après la mort d'Antoine, qu'Octave n'avait d'autre dessein que de la mener en triomphe au Capitole. Dès lors, résolue à mourir en reine, il suffisait qu'elle ne fût pas dépourvue de tout sentiment pour être vivement affectée du spectacle déchirant de cet infortuné, qui s'était fait porter expirant jusque dans l'asile où elle était retirée, et avait encore voulu mourir dans les bras d'une femme qui était la seule cause de tous ses malheurs. Voilà ce qu'on aperçoit sans peine avec un peu de connaissance du cœur humain : mais tout ce qu'écrivait alors Marmontel prouve combien cette connaissance lui était encore étrangère.

Numitor, ouvrage de sa pleine maturité, est en-

[1] Mot à mot, *feignait mourir d'amour* : Ἐρᾷν αὐτῃ προσεποιεῖτο τοῦ Ἀντωνίου : *simulabat se ardere Antonium*. (Plutarq. *Vie d'Antoine*.) Ceux qui connaissent la langue grecque savent que telle est l'acception du mot ἐρᾷν, qui signifie proprement *l'amour d'un sexe pour l'autre*, mot dont les latins n'avaient point l'équivalent : ils substituaient *ardere*, *deperire*.

— *Formosum pastor Corydon ardebat Alexin.*

Le mot *feignait* est littéral dans le grec ; en latin *simulabat*.

[2] Πραγματευομένη, *moliens*, *conatu efficiens* : tout exprime l'art et l'effort.

tièrement d'invention, et pour sentir combien la fable en est hasardeuse, il suffit d'observer que c'est exactement le fond du conte de la Fontaine, connu sous le titre du *Fleuve Scamandre*. C'est risquer beaucoup, et rien n'est si voisin du ridicule que l'aventure de la prêtresse Ilie, avec qui Amulius, roi d'Albe, devient père de Romulus et de Rémus en se faisant passer pour le dieu Mars. Ce genre d'imposture et de crédulité semble toucher de plus près au comique qu'au tragique, et d'autant plus qu'Ilie, dans toute la pièce, et vingt ans après son aventure, est encore persuadée qu'elle est l'épouse de Mars : ce n'est que vers la fin qu'Amulius lui-même la détrompe. Il n'en est pas moins certain qu'ici la manière de l'auteur est devenue sans comparaison plus tragique, son dialogue plus soutenu, sa versification plus forte. La pièce a des beautés réelles avec de grands défauts : lequel des deux l'emporterait à la représentation? c'est ce que je ne prendrai pas sur moi de décider, sachant par expérience que l'effet dramatique ne peut être bien constaté qu'au théâtre. La singularité du sujet ne consiste pas seulement dans l'erreur continuelle d'Ilie, qui peut prêter beaucoup au ridicule, surtout devant le public français : l'idée du rôle d'Amulius est aussi une sorte de nouveauté qui a certainement son mérite, mais qui n'est pas sans inconvénients. C'est un tyran converti par les remords, et qui veut réparer le mal qu'il a fait : il en a fait beaucoup; il a usurpé le trône sur Numitor, dont il passe pour être l'assassin, mais qu'en effet il tient depuis vingt ans enfermé dans un cachot sous les voûtes du temple de Mars, et sous la garde du pontife Agénor. L'affreuse captivité de cet auguste vieillard, décrite avec énergie, et plus intéressante encore quand il paraît sous les yeux du spectateur dans l'horreur de son cachot, avec ses cheveux blancs et ses chaînes, peut affaiblir beaucoup l'impression que doivent produire les remords d'Amulius, d'après ce principe, que le mal présent se pardonne bien moins sur la scène que le mal passé : et c'est ce qui fait de la Sémiramis de Voltaire un personnage si tragique; ses fautes sont dans l'éloignement des temps, et tous les genres de grandeur l'environnent à nos yeux. C'est une très-belle conception dont Crébillon ne se douta pas quand il imagina sa Sémiramis, aussi odieuse dans l'action même de la pièce que dans l'histoire du passé. Amulius n'offre aucune espèce de grandeur, et n'a pour lui que son repentir, dont les effets ne vont pas même très-loin. Il a retrouvé son Ilie, condamnée autrefois comme une prêtresse infidèle, et condamnée par son père Numitor, alors sur le trône d'Albe; il l'a sauvée du supplice et arrachée aux bourreaux; et c'est en ce même moment qu'il a détrôné Numitor. Ilie et ses deux enfants qu'elle allaitait ont trouvé un asile dans ces forêts qui depuis sont devenues la ville de Rome, sous les auspices de Romulus et de Rémus. Tous deux y régnaient quand la guerre a éclaté entre Rome et Albe, à l'occasion de l'enlèvement des Sabines. La trêve s'est ensuivie, et c'est même pendant cette trêve qu'Ilie a été enlevée par des soldats albains, et conduite, sans être connue, dans ce même temple de Mars où elle a jadis échappé à la mort. Amulius la reconnaît, et n'en est pas reconnu; ce qui est un peu romanesque, car il semble assez naturel qu'elle n'ait pas dû l'oublier à ce point, après tout ce qui s'est passé. Amulius, qui l'aime toujours, se propose de l'épouser, en lui avouant le crime qu'il veut réparer, et il serait juste qu'il rendît en même temps le sceptre à Numitor; mais il n'est pas décidé sur ce point, et demande avant tout que Numitor jure de lui pardonner. C'est à ce prix qu'il met sa délivrance, et cela forme un caractère indécis, un mélange de bien et de mal qui en lui-même est peu intéressant, et d'autant moins qu'Amulius menace toujours en promettant, et que sa conduite semble dépendre, non pas d'un trop juste retour sur lui-même, mais des résolutions de Numitor. C'est un défaut, et le rôle de Pallante en est un beaucoup plus grand. Il est absolument épisodique, et pourtant il tient dans ses mains les principaux ressorts de la pièce; ce qui est contraire aux lois de l'unité et de l'action dramatique. Ce Pallante est un froid scélérat, ministre et confident d'Amulius, et c'est lui que cet usurpateur charge de traiter avec Numitor. Pallante, instruit des projets de son maître, a les siens aussi, et ne prétend rien moins que le trône d'Albe, où il se flatte de monter en obtenant de Numitor la main de sa fille Ilie. Il est maître du sort de ce vieillard, et en le produisant tout à coup aux yeux de ses sujets, qui le regrettent, il fera aisément périr Amulius, et s'assurera l'héritage du vieux Numitor en épousant sa fille. Rien n'est plus froid au théâtre que ces scélérats qui viennent tout à coup vous révéler les secrets d'une ambition sans titres, qui n'a de moyens que le concours fortuit de circonstances où ils ne sont pour rien. C'est un des grands vices du théâtre anglais et espagnol, et c'est avec ces ressorts grossiers et mal construits qu'ils amènent des situations. Cela est directement opposé aux principes de l'art, et n'est plus pardonnable depuis Corneille, qui le premier a su bâtir autrement ses intrigues. Racine et Voltaire ont marché, et plus sûrement, dans la même route; mais comme la route contraire est infiniment plus

facile à suivre, jamais les grands exemples et la bonne critique n'ont pu en écarter le plus grand nombre des écrivains. Il n'y a que ceux qui ont suivi les traces des maîtres, quoique avec plus ou moins de talents, qui soient parvenus à obtenir de grands effets sans ces moyens petits et faux. C'est de ce genre que sont les tragédies de *Rhadamiste*, de *Manlius*, d'*Iphigénie en Tauride*, et cinq ou six autres encore, que le succès constant du théâtre et le suffrage des connaisseurs ont fait regarder comme les premières du second rang. Elles sont plus ou moins loin des chefs-d'œuvre qui réunissent dans le plus haut degré l'effet tragique et les beautés d'exécution; mais elles prouvent une force qui est encore assez rare, celle de maintenir l'art à la hauteur des principes.

Ce Pallante exige la main d'Ilie, et, sur son refus, jure de poignarder Numitor. Elle est arrêtée par les nœuds qu'elle croit avoir formés avec un dieu, et l'on sent qu'un pareil motif nuit à l'intérêt que peut produire sa résistance : ce vice de la fable se retrouve partout. D'un autre côté, Numitor est implacable, et veut le sang d'Amulius. Arrive Romulus au quatrième acte, fait prisonnier dans un combat. Il retrouve sa mère Ilie, qui l'instruit successivement de ce qui doit amener la reconnaissance; il apprend que Numitor est vivant et dans les fers; il ne respire que vengeance, et ne peut concevoir que sa mère s'y oppose. Mais bientôt Amulius lui-même se fait reconnaître pour le père de celui qui se croyait fils de Mars; et au moment où Pallante veut égorger Numitor dans le temple, Amulius et Pallante se frappent mutuellement de coups mortels, et Amulius vient demander à Numitor un pardon que celui-ci n'accorde à son oppresseur que quand il le voit expirant.

On voit que cette fable est très-compliquée, et j'en ai indiqué les défauts les plus sensibles. Mais les beautés peuvent former un contre-poids suffisant : chaque acte présente une situation, le plus souvent un peu forcée, mais non pas invraisemblable, et toutes produisent au moins beaucoup de surprise et d'incertitude, et rendent la pièce attachante jusqu'à la fin. La plus belle sans contredit, celle dont l'effet me paraît sûr, est la scène du troisième acte, où le pontife Agénor amène Ilie dans le cachot de son père qu'elle croit mort, qui la croit morte, et se reproche depuis vingt ans de l'avoir fait périr. La situation est forte et neuve, et l'exécution y répond; c'est sans contredit ce que l'auteur a conçu de plus tragique. Il a su y ajouter encore par un moyen très-naturel : Numitor dans son cachot, déchiré du regret d'avoir condamné sa fille, croit sans cesse l'entendre gémir sous les voûtes de ce temple où elle a été livrée par un père entre les mains des bourreaux; et il n'est point du tout étonnant que, dans une tête affaiblie par une si longue et si cruelle solitude, une triste illusion produise des instants d'une sorte de délire. C'est ce qui arrive quand il revoit sa fille, et croit ne voir que son ombre : cet instant est court, et la mesure n'est passée en rien; ce qui rend l'effet plus grand. C'est là l'espèce de délire qui est vraiment de la tragédie, et non pas une longue et puérile imbécillité, spectacle qu'il eût fallu laisser au théâtre anglais, et qui a déshonoré le nôtre aux yeux de tous les gens sensés.

Les scènes entre Amulius et Romulus sont pleines de noblesse et de force, et offrent de beaux détails de mœurs et de caractères, que les destinées de Rome fournissaient à la poésie. En total, cet ouvrage est digne d'estime, et il serait à souhaiter qu'on en essayât la représentation. Je me garderais d'en garantir le succès; mais, sur un auditoire tel qu'il doit être au théâtre de la nation, ce serait du moins une expérience curieuse et instructive, qui ne pourrait tourner qu'au profit de l'art, sans pouvoir faire aucun tort à la mémoire de l'auteur.

Les Héraclides ne peuvent que lui faire honneur : c'est le seul ouvrage régulier qu'il ait fait. Le sujet est puisé dans la nature, mais d'après Euripide; et quoique ce ne soit pas un de ceux que le poëte grec a su remplir, il a servi sans doute à préserver l'auteur français des écarts et des bizarreries où il n'était que trop sujet. Ici rien que de raisonnable et de vrai, rien que d'intéressant. La veuve d'Hercule, Déjanire; la jeune Olympie, sa fille; et des enfants en bas âge; toute la famille d'un demi-dieu poursuivie par Eurysthée, viennent chercher un asile dans Athènes, auprès du roi Démophon. Coprée, ambassadeur de l'implacable Eurysthée, tyran d'Argos, vient réclamer tous ces fugitifs comme nés sujets de son maître. Démophon s'y refuse par respect pour l'hospitalité et pour sa propre dignité, et son fils Sthénélus, jeune héros, l'amour et l'espérance d'Athènes, partage ces sentiments généreux, et y joint celui de l'amour qu'il a conçu pour Olympie à la première vue. Il est à remarquer qu'ici cet amour, quoique récent, n'est point répréhensible, parce qu'il naît très-naturellement de la situation d'Olympie, ne produit rien qui ne s'y rapporte, et tire tous ses effets des dangers respectifs de ces deux jeunes amants. Il ne fait qu'ajouter un intérêt plus vif et plus tendre, d'un côté à la générosité, et de l'autre à la reconnaissance,

qui, de part et d'autre, agiraient encore de même, et avec des motifs suffisants et vraisemblables, quand l'amour n'y serait pour rien. C'est ce qui fait que cet amour n'est point un ressort forcé ni un sentiment exagéré, comme nous l'avons observé souvent de ces passions subites, qui généralement sont contraires aux principes de l'art : l'exception est donc ici suffisamment justifiée. Le nœud de l'intrigue est formé par la haine d'Eurysthée et la politique perfide de son ministre Coprée. Les troupes d'Argos sont aux frontières, et prêtes à envahir l'Attique, si Démophon ne rend pas les Héraclides; et Coprée a gagné le grand prêtre de Cérès-Éleusine, pour faire intervenir un faux oracle qui déclare qu'en cas de guerre les Athéniens n'obtiendront la victoire qu'au prix du sang d'une jeune vierge immolée sur l'autel de Cérès. Olympie, instruite de cet oracle, est résolue à se dévouer volontairement pour faire triompher les armes de Démophon son protecteur, qui ne s'expose que pour elle. Une mère désespérée combat cette funeste résolution avec toute la force que la nature peut opposer à l'héroïsme. Voilà sans doute un fond vraiment tragique : il est presque tout entier d'Euripide, et les personnages de la pièce française sont ceux de la pièce grecque, hors Sthénélus, sans lequel il ne pouvait y avoir d'amour dans ce sujet, et l'on sent que l'amour est ici très-bien placé. Marmontel a fait un autre changement qui me paraît très-heureux : chez lui, c'est Déjanire qui remplace l'Alcmène d'Euripide, et c'est une source de nouvelles beautés. Cette Déjanire est celle qui a été la cause innocente de la mort d'Hercule, et l'on conçoit que les reproches qu'elle se fait d'une imprudence qui a eu des suites si cruelles, et qui n'était pourtant que l'erreur d'un amour extrême et crédule, répandent sur son rôle une teinte sombre et tragique que ne pouvait avoir celui d'Alcmène : celle-ci est peu de chose dans Euripide, et ici Déjanire est le premier personnage. Son malheur passé ajoute à ses dangers présents, et cette conception est dramatique : elle est moins forte et moins frappante que celle de *Numitor*, mais elle me paraît d'un effet plus sûr que celle de cette dernière pièce, dont les moyens ne sont pas à beaucoup près aussi bons.

Nous avons vu, dans le théâtre des Grecs, qu'Euripide, dès le troisième acte, semble abandonner ce beau sujet; qu'on ne sait pas même ce que devient Macarie, qui est l'Olympie de la pièce française, et que les trois derniers actes ne contiennent plus rien qui ne soit hors du sujet. Marmontel s'y est enfermé, et l'a conduit jusqu'à un dénoûment fort heureux, par des incidents bien ménagés, et par le développement pathétique des sentiments que chaque personnage doit puiser dans sa situation. On voit qu'elle est violente pour tous, même pour le vieux roi d'Athènes, qui est équitable et généreux, et qui se trouve partagé entre ce qu'il doit aux enfants d'Hercule, autrefois le libérateur de son père Thésée, et ce qu'il doit à son peuple, exposé à une guerre sanglante, et menacé par un oracle qui met toutes les familles d'Athènes dans la plus juste épouvante. La conduite du drame ne manque point d'art : le dévouement secret d'Olympie, confié au seul Iolas, ancien ami et compagnon d'Hercule, est découvert à Déjanire; ce qui amène les combats de la mère et de la fille, et des scènes attendrissantes : il est caché à Sthénélus, qui, n'étant pas pour Olympie ce qu'Achille est pour Iphigénie, n'aurait pu que retomber dans les scènes de Déjanire, et affaiblir la situation en la répétant. Cette marche est bien entendue, et le dénoûment bien amené. Au moment où les deux armées vont combattre d'un côté, tandis que de l'autre Olympie est au temple, un esclave argien, arrêté près de la ville où il portait une lettre de Coprée au grand prêtre de Cérès, est conduit à Sthénélus, qui est à la tête de l'armée; et la lettre ouverte prouve le complot atroce de ces deux traîtres. Sthénélus vole au temple, et arrive à l'instant même où le pontife allait consommer son crime. La vue de l'esclave et de la lettre lui font comprendre que tout est découvert, et il ne lui reste d'autre parti à prendre que de tourner contre lui-même le glaive qu'il allait lever sur Olympie. Sthénélus présente à ses soldats la fille d'Hercule, qu'il vient de sauver lorsqu'elle allait s'immoler pour eux, et leur inspire ainsi un nouveau courage qui est bientôt couronné par la victoire.

Ce plan me paraît à l'abri de tout reproche grave, et l'exécution, sans être supérieure, est généralement bonne, et quelquefois belle. La versification est beaucoup plus facile et plus pure que dans les autres pièces de Marmontel : il y a encore bien des endroits faibles, mais peu de fautes marquées, et nombre de beaux vers. On a peine à comprendre qu'ayant à choisir entre cette tragédie et *Cléopâtre* lorsqu'il voulut reparaître sur la scène, il ait donné la préférence à la dernière, qui dans aucun temps ne pouvait réussir : ce fut par le conseil de ses amis, tous *philosophes*, et qui furent plus frappés des détails politiques et historiques de *Cléopâtre* que du pathétique des *Héraclides*. Je ne citerai qu'un morceau de celle-ci, tiré du rôle d'Olympie, lorsqu'elle charge Démophon de porter ses derniers

adieux à Sthénélus; ce morceau finit le troisième acte : j'allongerais trop cet article, si je multipliais les citations :

Consolez un héros dont mon cœur fut charmé.
Que je le plains, s'il m'aime autant qu'il est aimé!
Dites-lui qu'au tombeau j'emporte son image,
Qu'entre une mère et lui mon âme se partage.
Témoin de mon amour, témoin de mes douleurs,
Rendez-lui mes adieux, confiez-lui mes pleurs.
Dites-lui qu'effrayé du coup qui nous sépare,
Mon cœur s'est révolté contre une loi barbare.
Dites-lui que la fille et d'Hercule et des dieux,
N'a cherché qu'en tremblant un trépas glorieux.

(Ces deux derniers vers sont admirables.)

Ne m'attribuez point un orgueil qui le blesse :
Il verra plus d'amour dans un peu de faiblesse.
Je lui lègue une mère, il sera son appui :
Si sa fille eût pu vivre, elle eût vécu pour lui.
Mais pourquoi s'attendrir? Ce ne sont point des larmes
Qui peuvent assurer le succès de vos armes;
Et ce n'est point à vous à pleurer sur mon sort,
Quand je vole à la gloire en affrontant la mort.
La route à tous les deux en doit paraître aisée :
Je suis fille d'Hercule, et vous fils de Thésée.
Allez, seigneur, pressez ce glorieux instant
D'un front aussi serein que ma vertu l'attend.

Nous venons de voir les adieux de Cléopâtre dans un moment à peu près semblable, et qui sont ce qu'ils pouvaient être. Voyez quelle différence! Celle du style est en raison de celle des choses. J'avoue qu'ici Marmontel s'est surpassé, et qu'il n'y a peut-être pas dans les *Héraclides* trois morceaux de la même force. Mais le sujet a porté son talent au delà de ce qu'il pouvait d'ordinaire. Combien d'exemples attestent la vérité de ce mot profond d'Horace :

Cui lecta potenter erit res,
Nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo.

Vous me demanderez sans doute comment il se fait que cette tragédie ait eu peu de succès dans sa nouveauté. D'abord, c'est qu'elle n'était pas ce qu'il en a fait depuis : il s'en faut de beaucoup. Quoique le fond fût en général le même, il y avait dans l'exécution toutes sortes de fautes, et jamais surtout il n'avait tant négligé la versification, qu'alors un public exercé à juger écoutait ordinairement avec une attention sévère, encore plus quand l'auteur n'était ni sans réputation ni sans ennemis. Marmontel lui-même, dans une préface où il rend compte, et très-fidèlement, des divers obstacles qui s'opposèrent à la réussite de cette pièce, avoue la négligence du style, d'autant plus grande qu'il *avait compté sur l'effet des situations;* et il ne donne pas ce motif pour excuse, il le propose comme un exemple et une leçon qui doivent détourner les jeunes gens d'une semblable faute [1]. D'ailleurs, des préventions défavorables ajoutèrent la malveillance à la sévérité. L'auteur n'avait que trop laissé percer dans le public ses étranges opinions sur Racine : le sujet des *Héraclides* avait des rapports assez prochains avec celui d'*Iphigénie,* quoique dans le fond il en diffère aussi essentiellement qu'un dévouement volontaire diffère d'un sacrifice forcé. Mais on répandit et l'on crut que Marmontel avait voulu lutter contre *Iphigénie,* et c'était assez pour indisposer les spectateurs. La pièce ne tomba pas cependant, mais elle fut troublée souvent par des murmures; et comme les nouveautés en ce temps ne ressuscitaient pas aussi aisément qu'il est arrivé depuis, le mauvais effet de cette première représentation ne put être réparé dans les suivantes, où il y eut très-peu de monde, et il fallut bientôt retirer l'ouvrage. Je ne suis pas assez au fait de l'état actuel du théâtre pour pouvoir assurer qu'il y eût aujourd'hui du succès; mais je suis convaincu qu'il en mérite, et qu'un public paisible, impartial et libre, l'établirait sur la scène, où il doit rester.

Le sort des opéras-comiques de Marmontel est fait depuis longtemps : il ne s'agit plus que de voir dans quel rang ils peuvent être parmi les bons ouvrages de ce genre. Leur premier mérite est certainement celui d'une versification plus correcte, plus soignée qu'elle ne l'est dans aucun des mélodrames du même théâtre : l'auteur a excellé particulièrement dans la coupe des airs, et a soutenu mieux que personne le ton de l'ariette noble. *Lucile, Sylvain, Zémire et Azor,* ont de l'intérêt, et la scène du quatuor de *Lucile,* et le tableau magique de *Zémire* ont de la grâce et du charme. Ce ne sont au fond que de petits romans, mais dont le plan est simple et clair, le dialogue naturel et quelquefois ingénieux; la décence y est toujours observée, et la morale pure. Il y a plus d'esprit proprement dit dans *l'Ami de la maison;* c'est la seule de ses pièces où il y ait quelque chose de la comédie, soit dans le langage des personnages, soit dans leur situation. Mais du reste, c'est par là surtout qu'il est le plus inférieur à ses concurrents, il a peu d'invention et point de gaieté, car sa *Fausse Magie* n'est qu'une farce. Favart l'emporte de beaucoup sur lui par la multitude et la variété des conceptions, par une foule de scènes où brillent la finesse et la grâce; et la perfection où il est parvenu dans le

[1] Malgré le soin qu'il a mis à corriger cette pièce, il y aurait cependant quelque légers changements à faire dans le dialogue, et surtout dans le récit du cinquième acte. C'est peu de chose; mais souvent au théâtre peu de chose n'est pas indifférent. Ce serait le travail d'une matinée; et si les comédiens voulaient remettre cette pièce, je me chargerais très-volontiers de faire pour mon ancien confrère ce qu'aujourd'hui je ne ferais pas pour moi. C'est un hommage que j'aimerais à rendre à un homme qui a fait honneur aux lettres et à l'Académie par sa conduite et ses talents.

vaudeville me paraît un titre bien plus rare et bien plus précieux que celle de l'ariette noble, qui appartient à Marmontel. On trouvera bien plus communément, quand la république des lettres sera sortie de son anarchie, un versificateur capable de faire l'ariette aussi purement que Marmontel, qu'un écrivain dramatique qu'on puisse appeler, comme Favart, un auteur charmant, même à la lecture. C'est à la lecture qu'on s'aperçoit qu'il a cent fois plus d'esprit qu'un académicien qui pourtant en avait beaucoup, mais qui n'avait pas celui-là. Ses pièces sont assez froides à lire, quoique agréables à voir jouer. Ce qui n'est touchant qu'avec la musique et le jeu du théâtre, n'est à la lecture que d'un sérieux continu, qui devient bientôt de la froideur, parce que l'intérêt n'est que dans les situations, et que le genre ne comporte pas les développements. C'est l'inconvénient qu'aura toujours pour le lecteur ce qui vise au pathétique, mais seulement à l'aide de l'acteur et du musicien. C'est ce qui réussit le plus aisément sur la scène, mais ce qui sera toujours un mérite à peu près nul dans un livre. C'en est un au contraire qui plaît partout, que l'esprit, la gaieté, le comique, quantité de jolis couplets, de jolis vers, de traits saillants; et Marmontel n'a presque rien de tout cela. C'est pour cette raison que Favart, et d'Hèle après lui, méritent à mes yeux le premier rang [1] dans le genre de drame où ils ont travaillé.

Cinq ou six ariettes excellentes ne sauraient, à mon avis, ni compenser tout ce qui a manqué à Marmontel dans l'opéra-comique, ni balancer tous les avantages de ses deux rivaux les mieux partagés. Ces morceaux d'élite sont les couplets d'Hélène, *Ne crois pas qu'un bon ménage;* ceux de Lucette dans la même pièce, *Je ne sais pas si ma sœur aime;* le duo, *Avec ton cœur, s'il est fidèle;* l'autre duo entre les mêmes personnages, *Dans le sein d'un père; Tout ce qu'il vous plaira,* dans *l'Ami de la maison;* et le quatuor de *Lucile*. Il ne faut pas croire non plus que même en ce genre, plus facile que d'autres, l'auteur soit exempt de fautes de goût : elles n'y sont pas communes, mais elles sont remarquables. Dans *Zémire et Azor :*

Quel bonheur! quel prodige! et c'est moi qui l'*opère!*

Cette fin de vers est bien malheureuse. Dans *Lucile :*

Mais Lucile est éblouissante.
. . . .
La trouvez-vous *appétissante?*

C'est son père qui s'exprime ainsi en parlant à un autre vieillard, au père de son gendre : cela serait à peine supportable dans la bouche d'un jeune amoureux, et le ton de la pièce est généralement noble; c'est là du mauvais goût. Voici dans la même scène une impropriété de terme qui fait un énorme contre-sens :

. . . Je voudrais que *la mollesse*
Fût le prix des travaux guerriers,
Et je respecte la vieillesse
Qui repose sur des lauriers.

Les deux derniers vers sont bien, quoique en rappelant ceux de Voltaire :

Courtisans de la gloire, écrivains et guerriers,
Le sommeil est permis, mais c'est sur des lauriers.

Mais qui a jamais fait de *la mollesse le prix des travaux guerriers?* Ce qui est partout un vice ne peut être nulle part un *prix*. Il a voulu dire le repos : mais *la mollesse* est ici un étrange synonyme. On trouve dans cette même pièce une faute d'une espèce plus grave, un mouvement faux, absolument faux. Dans le premier instant où Lucile apprend de Blaise qu'elle a été changée en nourrice, son premier mot, son premier cri est : *Ah! mon père!* en se jetant dans les bras de Blaise. Voilà encore cette nature exaltée qui trompe Marmontel dans un opéra-comique comme dans la tragédie. Qu'on se rappelle la situation, et l'on sentira que, dans une révolution, aussi terrible qu'imprévue, le premier mouvement est d'être attérée; le second, de se jeter dans les bras de l'autre père qu'elle retrouve en perdant celui qu'elle avait auparavant : mais du premier mouvement au second il y a loin dans la nature, et c'est ce qu'il fallait marquer.

Je ne puis croire non plus que la tournure élégante de quelques ariettes puisse valoir le talent de peindre la nature et les mœurs avec des nuances naïves et fines, comme on l'a fait dans *Rose et Colas,* et *On ne s'avise jamais de tout*. Ainsi Sedaine, qui ne compte pas comme écrivain, l'emporte encore ici par un talent dramatique réel et marqué dans son genre, ce que n'eut point Marmontel, dont le meil-

[1] Je me souviens fort bien d'avoir eu autrefois un avis différend dans le *Mercure*, où, à propos de *l'Amant jaloux*, dont les ariettes sont médiocrement versifiées, je citais celles de Marmontel, qui sont, il vrai, fort supérieures. Mais une partie de l'art n'est pas tout : je n'avais lu alors que les seuls opéras-comiques de Marmontel : Sedaine était illisible, et jamais je n'avais lu Favart, qui, dans ce même temps, commençait à baisser. Voilà les causes de mon erreur, que je m'empresse d'avouer dès que je l'ai reconnue. Il n'y a point de genre qui, pour être bien apprécié, ne demande à être examiné dans toutes ses parties, et avec plus ou moins de réflexion. C'est ce que je n'avais pas été à portée de faire sur tous, avant de m'occuper de l'ouvrage qui m'en faisait un devoir. J'ai dû revenir alors sur toutes mes opinions avec un œil aussi critique pour moi que pour les autres. Aussi n'est-ce pas la seule que j'aie rétractée, et je m'estime encore fort heureux de n'avoir pas eu à en rétracter davantage. C'est qu'au moins j'avais toujours été de bonne foi, et on en est toujours récompensé en se trompant moins que les autres.

leur opéra-comique, *Zémire et Azor,* est pris tout entier d'un très-joli conte, *la Belle et la Bête,* que tout le monde a lu dans l'ouvrage utile et estimable de madame le Prince de Beaumont. Marmontel n'y a pas même ajouté ce qui pouvait en augmenter l'intérêt, ce qu'exigeait le théâtre, et ce que le sujet offrait de lui-même. Il n'a pas songé à donner à son Azor un amour connu et caractérisé pour la jeune Zémire, qu'il devait, dans la fable de la pièce, avoir depuis longtemps distinguée, de qui seule il devait attendre sa métamorphose, comme du seul objet qui la lui fît désirer; au lieu qu'il ne l'a vue que de la veille, et ne parle même pas de l'impression qu'elle a pu faire sur lui : il semble qu'elle ne fasse ici que ce que toute autre fille pourrait faire à sa place. Il est difficile de justifier une si grande stérilité, quand ces deux concurrents ont montré tant de fécondité : et nous allons voir que d'Hèle a aussi le pas sur lui par des qualités qui sont bien plus du genre que les siennes. Il reste donc au dernier rang parmi ceux qui se sont le plus distingués à ce théâtre; et il n'y a pas, après tout, de quoi s'en affliger pour lui. Il a d'autres titres, et je ne crois pas que tous ses opéras-comiques réunis aient pris deux mois de son travail. Ils lui ont valu, comme on voit, beaucoup plus encore qu'ils ne lui avaient coûté, puisqu'ils sont restés au théâtre et hors de la foule, et que nous leur avons l'obligation de nous avoir donné Grétry [1].

SECTION V. — De d'Hèle, d'Anseaume, de Poinsinet, de quelques pièces françaises du théâtre appelé *Italien*, et du recueil de Gherardi.

L'*Anglais* d'Hèle est sans contredit celui qui, dans l'espèce d'ouvrage dont nous nous occupons ici, a eu le plus d'esprit comique : c'est là son attribut distinctif, d'autant plus honorable en lui, qu'il est plus difficile de saisir le ton de la bonne plaisanterie et du dialogue familier dans une langue étrangère. Son talent n'est pas aussi gracieux ni aussi poétique que celui de Favart : on ne peut savoir s'il eût été aussi fertile; une mort prématurée enleva l'auteur dans l'âge de la force. Son ami et son compagnon de travail et de succès, Grétry, qui, dans les *Essais sur la Musique,* a parlé de d'Hèle avec intérêt, et de ses ouvrages avec goût, nous l'a peint original et paresseux : cette originalité n'est point marquée dans ses ouvrages, dont aucun ne lui appartient quant à l'invention. *Midas* est emprunté d'une pièce anglaise; *l'Amant jaloux,* des *Contre-Temps* [1], de la Grange; et les *Événements,* des canevas espagnols et italiens qui faisaient le fonds de notre ancienne comédie : mais sa tournure d'esprit n'est pas d'emprunt, et partout elle est comique. Tous ses personnages ont un caractère et une physionomie; aucun de ses concurrents au même théâtre n'a dialogué aussi bien que lui; son dialogue est toujours vif, piquant et gai, ne languit jamais, et je ne crois pas qu'on y trouvât un seul trait faux : c'est la pierre de touche du véritable esprit, qui ne se sépare jamais d'un jugement sain, si essentiel en tout genre de drame. La seule objection à faire contre ses pièces (et nous sommes déjà convenus que dans le mélodrame elle n'était pas grave), c'est que la vraisemblance n'y est pas assez ménagée. Mais je dirai plus : dans le genre que d'Hèle avait choisi, celui des pièces d'intrigue, que je crois le plus approprié à l'opéra-comique, parce que c'est là qu'il est plus aisé qu'ailleurs d'en couvrir l'abus à l'aide de la musique, il se peut que le sacrifice d'une vraisemblance plus exacte soit volontaire et bien entendu. C'est là le cas de ce calcul admis et justifié quelquefois, comme nous l'avons vu, même dans les drames de l'ordre le plus élevé, et qui consiste à mesurer ce qu'on peut risquer en moyens sur ce qu'on peut obtenir en effets; et d'Hèle avait assez de talent pour faire entrer ce calcul dans son art et ne l'outre-passer en rien. Sans doute il est assez difficile que, dans la scène principale des *Événements,* la comtesse de Belmont, voyant son infidèle dans le marquis, ne le désigne pas du doigt assez positivement pour qu'on ne puisse prendre l'innocent Philinte pour ce marquis; et que de son côté la jeune Émilie, si intéressée à connaître le coupable, et encore plus à ce que ce ne soit pas Philinte, ne dise pas à la comtesse, Est-ce bien celui-là? J'avoue que de pareilles méprises ne sont pas communes : mais d'abord elles ne sont pas non plus impossibles dans des moments où le trouble et le désordre intérieur ne dictent pas toujours ce qu'il y a de mieux à dire et à faire; et surtout on pardonne plus volontiers ces erreurs peu probables, dans des intrigues où elles sont de peu de conséquence, telles que celles de la comédie, et encore plus de l'opéra-comique; on sait de reste que tout s'éclaircira pour le mariage, qui est le dénoûment d'usage et de règle. Il n'en est pas de même de la

[1] On sait le mot de ce peintre que quelqu'un de la cour appelait *Mignard* en présence de Louis XIV. « Je l'appelle « *monsieur,* » dit le monarque, qui ne perdait pas une occasion de faire valoir les talents. « Sire, dit le peintre, il y a « quarante ans que je travaille à perdre le *Monsieur.* » C'était avoir de l'esprit fort à propos. Mignard en avait beaucoup. Je ne sais s'il eût écrit sur son art comme Grétry sur le sien; mais il me semble que Grétry a un autre rang en musique que Mignard en peinture.

[1] Pièce assez bien intriguée, mais qui, n'ayant qu'un intérêt de curiosité, étant d'ailleurs très-platement versifiée, a disparu bientôt de la scène et de la mémoire des hommes.

tragédie, où les méprises ne présentent que des résultats funestes : là, le spectateur est fondé à exiger qu'elles soient naturelles et vraisemblables, il ne peut souffrir qu'on prétende lui faire partager des douleurs gratuites et des désastres arrangés à plaisir. Voilà le principe de sa sévérité sur les machines tragiques, et de sa condescendance sur les machines comiques ; et vous voyez qu'il est pris dans la nature. C'est encore une preuve de plus à joindre à toutes celles qui mettent du côté de la tragédie un bien plus haut degré de difficulté que dans la comédie : combien on passe aisément à celle-ci ce qu'on ne passe pas à l'autre ! C'est aussi ce qui confirme l'apologie de *Zaïre* contre des critiques très-vainement répétées, puisqu'on ne les prouve jamais : l'expérience les a démontrées fausses, puisque d'après la connaissance réfléchie et de l'art et de la scène, la chute de *Zaïre* et de *Tancrède* était infaillible, si, dans les deux pièces, l'erreur des deux amants n'eût été invinciblement justifiée. Et pourquoi ? C'est que plus les conséquences en sont affreuses, moins on les supporterait, si les moyens n'étaient pas tout au moins suffisants ; et c'est le contraire de la comédie, où tout ce qu'on permet n'aboutit qu'à un embarras qui amuse. On se prête assez volontiers à ce qui divertit et fait rire ; mais quand il faut pleurer et se désoler, on veut au moins savoir pourquoi.

La pièce des *Événements* est d'ailleurs fort bien menée, et le dénoûment est d'autant mieux conçu, qu'il est tiré d'un personnage corrigé, et dont l'amendement est suffisamment préparé. Rien de brusqué ni de subit dans la conversion du marquis petit-maître ; et ce mérite doit être distingué, parce qu'il est depuis longtemps devenu plus rare. Ce que le marquis a conservé de goût pour son ancienne maîtresse dont il se reproche l'abandon, et ce qu'il garde de respect pour les principes de l'honneur et de la morale (car, s'il est fat, il n'est pas *philosophe*), nous dispose à voir sans étonnement le parti qu'il prend à la fin.

Midas est le moins heureux des sujets que d'Hèle a traités ; c'est un désavantage attaché d'ordinaire aux comédies mythologiques ; et pourtant, hors le dénoûment, qui est de peu d'effet, toutes les scènes sont agréables, et tous les personnages caractérisés. Il n'était peut-être pas possible de remplir tout ce qu'on attend d'un chant divin, tel que celui d'Apollon ; mais ce rôle d'un dieu petit-maître est très-spirituellement tracé. La petite intrigue filée entre les deux jeunes filles de Palémon est la copie de celle de don Juan entre deux paysans dans *le Festin de Pierre ;* et le contraste de la femme impérieuse et du mari complaisant est partout, mais l'exécution n'en est pas vulgaire. Si l'on faisait pour d'Hèle les vers de ses pièces, je présume qu'il en fournissait la pensée, et chez lui le trait est toujours fin sans être trop aiguisé ; ses duos sont de jolies scènes. Apollon répugne d'abord au travail du labourage ; mais Palémon ajoute :

Et tu feras danser mes filles.
— Eh ! quoi ! vous avez donc des filles ?
— Oui, j'en ai deux, et très-gentilles.
— Ce sont sans doute des enfants ?
— Des enfants de quinze à seize ans.
. . . .
Allons, allons, j'ai du courage, etc.

Et ce refrain si ingénieux :

C'en est fait, je suis à Lise...
Si je ne suis à Chloé.
. . . .
C'en est fait, Chloé m'engage...
Si Lise me laisse à moi.

C'est de la gaieté du bon goût. Les ariettes ne brillent pas par le nombre et l'élégance des vers ; mais il n'y en a qu'une qui tombe dans la platitude ; toutes les autres ont l'agrément de la pensée ou un effet de situation. Quel qu'en soit l'auteur, elles sont généralement versifiées avec facilité, sans trop de négligence. Il y en a une que tout le monde a remarquée pour son heureuse naïveté, celle que chante Lisette dans *les Événements :*

Ah ! dans le siècle où nous sommes,
Comment se fier aux hommes ?
Il n'est plus de loyauté,
De bonne foi, de probité :
Tout est ruse et fausseté ;
Et toujours les plus coupables
Sont, hélas ! les plus aimables....
C'est dommage, en vérité.

Il faudrait bien des ariettes où il n'y aurait que de l'esprit pour valoir ce dernier trait-là. Le duo, *Serviteur à M. de Lafleur,* n'est-il pas aussi une jolie scène, qui prouve que l'auteur ne manque pas de tirer tout le parti possible de ses moindres personnages ? Je relevai autrefois cette mauvaise ariette dont je viens de parler, et qu'en effet on aurait dû corriger :

Une voix inconnue
Réveille mon âme éperdue.
. . . .
Il renverse, il terrasse ;
Mon tyran perd l'audace, etc.

Mais j'aurais dû ajouter, ce que j'aime à répéter ici, que c'est la seule de cette espèce ; et il faut avouer encore que c'est un récit beaucoup plus difficile à mettre en vers de toutes sortes de mesures qu'on ne le croit communément. L'auteur a bien pris sa revanche, et a vaincu la difficulté dans un autre récit, celui qui fait partie d'une des scènes qui ter-

minent le premier acte, et qui attestent ce que j'ai annoncé plus haut, que *l'Amant jaloux* offrait des situations créées et caractérisées par la musique. Ce n'est pas que je veuille dire que l'auteur des paroles n'y est pour rien : il a fallu entre le musicien et lui un accord très-bien raisonné, qui est un mérite commun à tous les deux. Mais je ne crois pas que jamais la musique ait parcouru si rapidement une succession d'objets divers en situation et en dialogue, et dont elle a si bien marqué les effets par le chant, qu'ils ne peuvent appartenir qu'à elle seule. Songez qu'ici la musique occupe cinq scènes de suite, depuis la douzième jusqu'à la seizième; que c'est elle qui est chargée d'une explication très-difficile entre cinq personnages, qui doit être moitié mensonge, moitié vérité, le tout impromptu ; que l'explication doit être appuyée et terminée par une action, la sortie d'Isabelle hors du cabinet de Léonore : rappelez-vous alors tout ce que produit ce mot, *la voilà,* que chacun des acteurs prononce avec un sentiment différent, et que le musicien différencie dans tous par un accident décidé; et jugez si le coup de théâtre (c'en est bien un) n'appartient pas à la musique. Ce n'est pas tout : la scène change sur-le-champ, et les *hélas!* de Carlos, répétés et prolongés, sont bien encore la partie dominante, la vraie situation dont le contraste se trouve dans ce chant à demi-voix, et ces accompagnements en sourdine :

Il ne sait plus que dire;
Il ne s'emporte plus;
Il gémit, il soupire :
Ah! qu'il a l'air confus!

Il est de toute impossibilité qu'une pareille scène existe sans la musique; et ajoutez qu'au milieu des plaintes de Carlos, qui ont de l'intérêt, surtout par le chant, le comique retrouve toujours sa place dans le rôle de Lopés, quand il dit :

Qu'elle a de pouvoir sur son âme!
Elle n'est pas encor sa femme,
On le voit bien.

Enfin, ce qui couronne tout, c'est le passage si prompt, et sans secousse ni disparate, d'un morceau tel que celui, *Il gémit, il soupire,* à celui-ci, qui est aussi gai que l'autre est triste, *La plaisante aventure!* contrasté encore dans le rôle de Léonore, qui trouve fort *cruel* ce que Lopés et Jacinte trouvent si plaisant. Encore une fois, sans la musique, vous n'auriez rien de tout cela; et quel chemin vous faites avec elle en si peu de temps, sans qu'il y ait rien qui vous déroute jamais par la moindre discordance! Je ne m'érige point du tout en juge de la perfection d'un art dont je n'ai que le sentiment sans en avoir la théorie; mais j'avoue que, dans ce genre de drame, qui admet un mélange de tons aussi convenable ici qu'il est ridicule dans *Tarare,* s'il fallait donner le prix à l'ensemble le plus parfait et le plus étonnant, conçu entre l'auteur et le compositeur, et le plus longtemps soutenu avec autant de variété que de justesse, je me rangerais à l'avis de ceux qui ont assigné cette palme à *l'Amant jaloux.* Je préfère assurément le talent de Favart à celui de d'Hèle, et celui-ci, comme écrivain, le cède à son devancier; mais Favart n'a point eu un Grétry, et grâces à tout l'esprit que ce grand artiste a réuni à celui de d'Hèle, *l'Amant jaloux* me paraît jusqu'ici le chef-d'œuvre de l'opéra-comique.

C'en est un encore, au moins de musique, que *le Tableau parlant,* farce divertissante, la meilleure de ce genre, celui du bas comique, qui ne laisse pas de plaire aussi sur la scène quand il a quelque naturel et point de grossièreté. Ce fut le mérite d'Anseaume, homme modeste et laborieux, qui rendit beaucoup de services au Théâtre-Italien, dont il était souffleur. Il avait contribué à la renaissance de l'opéra-comique de la Foire par le succès de son *Peintre amoureux,* joli petit acte qui est resté. Ces deux pièces d'Anseaume valent mieux que toutes celles de Poinsinet, qu'a fait vivre la musique de Philidor. Cet auteur, autrefois fameux par une sorte d'existence toute en ridicules, ceux qu'il avait, ceux qu'on lui donnait, et ceux qu'il affectait [1], n'était pas sans quelque esprit, puisqu'il en faut encore un peu pour faire, avec tout ce qu'on a lu, des pièces supportables en musique. Son *Cercle,* que le jeu des acteurs pouvait seul faire valoir, est un centon dialogué, où rien n'est à lui, si ce n'est les inepties qu'il y a semées. La plus jolie scène est prise tout entière des *Originaux* de M. Palissot. Le trait le plus heureux, *cette mort dérange beaucoup le petit souper qu'il devait nous donner,* était depuis longtemps connu dans la société. Celle qu'il a peinte n'était assurément pas la bonne compagnie : quoique celle-ci fût elle-même assez riche en ridicules fort bons à jouer sur le théâtre, il fallait plus qu'*écouter aux portes* [2] pour la connaître; et ce n'est sûrement pas là qu'il avait pris le modèle de son poëte, calqué sur ceux de l'ancienne comédie, que de nos jours on n'aurait plus guère retrouvés que chez Fréron, dont la maison était le rendez-vous de

[1] Quoiqu'il fût assez sot et assez vain pour être fort crédule, il ne faut pourtant pas s'imaginer qu'il se crût *invisible, cuvette, etc.* Cette imbécillité était jouée, et il s'amusait lui-même des *mystifications* dont on a pris la peine de nous donner une *histoire.* Je l'ai rencontré deux ou trois fois : il était fort ennuyeux, fort plat, et ne pouvait être supporté que comme jouet de ceux qui n'avaient rien de mieux à faire que de s'en amuser.

[2] On sait que l'abbé de Voisenon disait, à propos du *Cercle,* que Poinsinet avait *écouté aux portes;* et, en ce cas, il avait bien perdu son temps.

tous les écrivailleurs qu'il défrayait pour lui fournir des feuilles. C'est là qu'on aurait pu dire à un poëte, de la force de Poinsinet, apportant une tragédie : *Nous la lirez-vous tout entière?* Cette grossièreté était fort étrangère à la bonne société de la cour et de la ville, où les vrais gens de lettres étaient accueillis, non-seulement avec politesse, mais avec distinction. Ce ne pouvait être que par un retour sur lui-même et sur ses pareils que Poinsinet faisait dire à son poëte : *Pauvres talents, comme on vous humilie!* On était fort loin de les humilier : c'était l'excès contraire, on les gâtait. Mais aussi quels *talents* que ceux de son poëte [1], qui commence sa lecture par ce vers!

Du centre des déserts de l'inculte Arménie ...

Cette moralité sur *les talents* n'est-elle pas bien placée avec ce vers-là? C'est de la sottise toute pure. Le rôle du petit-maître, joué par un acteur charmant qui fit la fortune de la pièce, est moulé sur celui des *Mœurs du temps*, de Saurin, et fort au-dessous de celui-ci, qui lui-même ressemblait à d'autres. Celui du baron, l'homme raisonnable, est plein de sentences insipides ou ridicules :

« On oublierait enfin l'existence de la vérité, si le cœur *de quelque galant homme* ne lui servait encore d'asile. »

On ne peut souffrir qu'une très-belle parole d'un roi de France [2] soit ainsi déplacée et défigurée par un plat raisonneur. Le *colonel qui brode* est la seule chose qu'on ne trouve pas ailleurs : c'était, pour le moment, une manie de quelques individus, qui disparut bientôt et ne fut jamais commune. Le titre même de la pièce, *Comédie épisodique*, n'est pas français. On appelle *épisodique* ce qui sert d'épisode, bien ou mal : un morceau épisodique, une scène *épisodique* : comment une comédie peut-elle l'être? L'auteur a-t-il voulu dire une *pièce à épisode?* Cela n'a pas plus de sens : il n'y a aucune espèce d'*épisode* dans la sienne. L'absence de toute action et de toute intrigue n'est point un épisode, et *le Cercle* n'est pas non plus de ces pièces de circonstance qui excluent naturellement l'intrigue : c'est ici tout simplement stérilité et impuissance. Mais quel titre lui donner? aucun autre que *le Cercle*, qui est l'objet de l'ouvrage; il n'y a point de titre générique pour ce qui n'est d'aucun genre. Ces sortes de pièces s'appellent familièrement *pièces à tiroir*, à dater du *Mercure galant*, qui est la meilleure : ce sont des dialogues qui valent plus ou moins, selon ce que l'auteur peut y mettre d'esprit; et ce ne sont nullement des drames. Fréron, qui comptait Poinsinet parmi ses protégés, dit en propres termes qu'*il a beaucoup d'esprit et fait très-joliment des vers*. On en a cité beaucoup dans un genre qui n'est pas celui de l'esprit : en lisant ses ouvrages, j'en ai remarqué un bon dans le rôle de Sancho Pança :

Hélas! était-ce à jeun que je devais mourir?

Pour le reste, je préfère au jugement de Fréron cette réponse que l'on fit à Poinsinet, qui, en revenant de Ferney, prétendait que Voltaire *lui avait appris le secret des vers : — Monsieur, vous le lui avez bien gardé*. Ce n'était pas non plus de Voltaire qu'il avait appris à faire des épîtres dédicatoires telles que celle qu'il adresse au comte de Saint-Florentin :

« Vos bontés ont élevé mon âme : les grandes idées naissent de l'impression que font en nous les grandes vertus. »

Il y avait en effet beaucoup de rapport entre *les grandes vertus* du comte de Saint-Florentin et *les grandes idées* de Poinsinet. Je sais que Voltaire aussi a été courtisan dans ses préfaces, quoiqu'il en dise; mais il est bon de faire observer, aujourd'hui surtout, que les flatteries d'un homme d'esprit ne ressemblent pas à celles d'un sot.

Il faut jeter à présent un coup d'œil sur diverses pièces dont les auteurs se sont fait quelque réputation à ce théâtre des Italiens, rétabli sous la régence en 1716, après avoir été fermé sous Louis XIV en 1697, et qui fut longtemps comme un asile ouvert à la médiocrité, en lui offrant plus de facilités et de ressources, et des juges moins sévères qu'au Théâtre-Français. Nous avons déjà parlé de Marivaux, qui eut l'avantage particulier de réussir sur les deux théâtres, toujours avec des *surprises de l'Amour*, retournées de toutes les façons. Dans ce même temps, Delisle donnait aux Italiens une vogue encore plus grande avec deux pièces longtemps fameuses, *Arlequin sauvage* et *Timon le Misanthrope;* nouveautés qui parurent avec raison fort extraordinaires, puisque l'auteur avait choisi Arlequin, dit *le balourd*, pour en faire un précepteur de morale, un censeur de la société et de ses lois. Cette espèce de caricature était piquante et en même temps facile, en ce que le faux de cette sagesse (et il y en a beaucoup) restait sur le compte du personnage, et le vrai restait à

[1] C'était cet infortuné du Rosoi (Farmain de Rozoi), qui écrivait bien mal, mais qui est mort avec un courage assez beau pour mériter que sa mémoire trouve place parmi les intéressantes victimes d'une révolution qui a frappé depuis le cèdre jusqu'à l'hysope. Poinsinet ne voulut pas même qu'on pût se méprendre sur son modèle, car il met dans sa bouche une phrase qui était le titre de son premier ouvrage : *Mes dix-neuf ans, ouvrage de mon cœur.*

[2] « Si la bonne foi était exilée de la terre, elle devrait trouver un asile dans le cœur des rois. » Ce mot du roi Jean est sublime, et le sublime était bien tombé entre les mains de Poinsinet!

l'auteur. La mythologie venait encore au secours de ces drames bizarres : Plutus et Mercure y jouaient leur rôle, et en faveur de Timon les dieux métamorphosaient son âne en homme, pour en faire son valet et sa société, le tout sous le nom d'Arlequin. C'est Mercure qui, sous la figure d'Aspasie, engageait Arlequin à voler son maître Timon, *pour lui apprendre à faire un meilleur usage de son bien,* et qui conseillait à Eucharis de bien gourmander Timon *pour s'en faire aimer :* ce dernier conseil était aussi bon que le premier était mauvais. L'autre Arlequin de Delisle était un *sauvage* amené de Marseille par un capitaine de vaisseau, et dont le rôle, comme on s'y attend bien, devait être une censure continuelle, bonne ou mauvaise, des mœurs européennes. Cette *pièce* est encore qualifiée *d'excellente* dans le *Dictionnaire historique :* mais ce n'est pas même une pièce; il n'y a ni action, ni intrigue, ni vraisemblance, ni intérêt, ni comique. *Timon,* du moins, n'est pas tout à fait dénué d'une sorte d'intérêt, celui qu'on peut prendre à voir réussir les vues d'Eucharis, qui aime véritablement Timon, et qui finit par le corriger de sa misanthropie, en lui faisant avouer ses torts. Mais comment ces ouvrages, dont l'idée est tout à fait déraisonnable et l'ensemble monstrueux, ont-ils longtemps réussi? C'est qu'ils avaient de quoi réussir sur un théâtre irrégulier, et avec le masque d'Arlequin, qui, par une convention tacite, mais depuis longtemps autorisée, commence par dispenser, non-seulement des règles de l'art, mais de celles de la raison. Il ne s'agit donc plus que d'amuser, n'importe comment; et Delisle, qui avait de l'esprit, quoique sans aucun talent dramatique, excita une grande surprise en créant une nouvelle espèce d'Arlequin. On ne l'avait jamais vu que bouffon sous toutes les formes qu'il prenait : ici, c'était un sage, un moraliste, un censeur universel, et ce qu'il pouvait avoir de raison et d'esprit devenait beaucoup plus saillant par le contraste même du personnage, dont on n'attendait que des quolibets et des lazzis. Cette invention avait quelque chose d'original, et les scènes qu'elle produisait, quoique très-susceptibles d'être censurées sous plus d'un rapport, avaient un avantage réel et incontestable, celui d'être ingénieuses et amusantes : elles le sont même à la lecture, ce qui jusque-là n'avait pu se dire d'aucune des pièces jouées aux Italiens, sans exception, puisque *Timon* et *Arlequin sauvage* ont précédé *la Surprise de l'Amour*[1], la première comédie qui ait été représentée à ce théâtre, et qui même n'eut un succès marqué qu'à sa reprise. Tout ce qui avait précédé Delisle et Marivaux est dans le rang des farces plus ou moins mauvaises, dialoguées ou chantées, mais toutes insipides hors de leur cadre pantomime. La célébrité d'*Arlequin sauvage* fut si grande et si longtemps soutenue, que, quinze ans après, lorsque Voltaire annonça son *Alzire* et le contraste des mœurs du nouveau monde avec celles de l'ancien, quelqu'un lui dit :

« Je vois d'ici ce que c'est, *c'est Arlequin sauvage;*

mot que Voltaire n'oublia jamais[1], et dont il fut piqué comme d'une vérité, quoique ce ne fût qu'une impertinence.

Ces deux drames de Delisle seront ailleurs pour nous un sujet de réflexions sérieuses, comme étant les premiers où les sophismes aussi captieux que pernicieux contre la société et les lois, développés depuis dans les écrits de Rousseau, aient été produits sur la scène, non pas en facéties bouffonnes, comme nous l'avons vu tout à l'heure dans un opéra-comique du même temps[2], mais en action et en dialogue; et cette nouveauté se sentait déjà de la corruption de la régence, qui commençait à relâcher le frein de la morale publique, et celui de l'autorité répressive. Ce n'est pas qu'il soit manifeste que la doctrine de l'auteur fût celle de son *Arlequin philosophe* et de son *Mercure-Aspasie,* car elle paraît condamnée du moins par *la conscience,* qui, dans Arlequin lui-même, résiste d'abord à toutes les suggestions subtiles employées pour le séduire, et ne cède qu'au moment où il est livré aux *Passions* personnifiées en ballet. Delisle a pu croire très-innocemment que sa fable allégorique serait l'antidote de tous les venins répandus dans son dialogue sophistique; et l'on peut croire aussi cette excuse suffisante pour autoriser la représentation de la pièce; mais il n'en est pas moins certain qu'on s'abusait de part et d'autre, et l'expérience ne l'a que trop prouvé depuis. Je sais qu'alors il était assez naturel qu'on ne fût pas fort en garde contre des conséquences trop révoltantes pour que l'on pût en craindre la contagion : le scandale en fut cependant remarqué, et nous en avons la preuve dans une critique très-judicieuse[3], qui fit assez d'impression pour qu'on l'imprimât à la suite de *Timon* dans le *Nouveau Théâtre-Italien.* L'auteur paraît fort loin de soupçonner les intentions de Delisle; mais il lui démontre pleinement qu'une suite de sophismes si spécieusement favorables au crime, et débités sans contradiction, n'était pas assez démentie par une simple répugnance d'Arlequin et par un ballet

[1] Elle est de 1722 au mois de mai; *Timon,* du mois de janvier de la même année; et *Arlequin sauvage,* de 1721.

[1] C'est lui-même qui le rapporte.

[2] A l'article de Piron.

[3] Elle est de l'abbé Macarti : elle fut insérée dans le *Journal des Savants,* en 1723, ensuite imprimée à part.

allégorique, et qu'il avait, sans le vouloir, tendu un piége à la faiblesse de l'esprit humain. Il soutient avec raison qu'une pareille doctrine, positivement exposée, devait être positivement détruite par la même voie, celle du raisonnement, qui est aussi facile que sûre; et c'est pour cela même que cette réfutation nécessaire doit rentrer ailleurs dans celle des ouvrages où les mêmes erreurs ont été renouvelées avec tout le développement dont elles étaient susceptibles. Je me borne ici à ce qui concerne l'art, qui n'est pas moins blessé que la morale. Si le jeu de Dominique, et une indulgence de convention, firent applaudir sur la scène le nouvel Arlequin de Delisle, à la lecture tout le faux de cette conception saute aux yeux. Il est évident qu'il y a ici deux personnages en un seul, et dont l'un contredit et anéantit l'autre. L'Arlequin qui dit des balourdises et des inepties, qu'on ne peut lui passer que parce qu'il est Arlequin, ne peut pas être l'homme d'esprit qui en sait assez pour argumenter mieux que son maître Timon, et qui donne d'excellentes leçons à deux amants français qui vont se battre pour une maîtresse. Ce mélange qu'on peut admettre, si l'on veut, à titre de farce où il y a de tout, est insupportable dans un livre, où l'on ne doit point choquer à ce point la raison du lecteur. Elle n'est pas moins révoltée de la foule d'invraisemblances dont ce rôle est composé. Si Arlequin vient des Indes, où le numéraire peut n'être pas connu dans sa tribu sauvage, il a eu plus de temps qu'il n'en fallait pour apprendre dans le voyage ce que c'est que l'échange des marchandises contre l'or et l'argent, lui qui connaît au moins celui des productions de son pays contre celles du nôtre. Que devient dès lors la scène la plus divertissante de la pièce, celle où il paraît croire qu'un marchand vient lui offrir pour rien *cinq cents francs* de marchandises, et où il veut l'assommer parce qu'il lui demande *des francs*, et qu'il n'a pas *des francs* à lui donner? Partout ailleurs cette arlequinade serait bonne : dans *Arlequin philosophe* elle ne vaut rien, puisque l'équité naturelle y est blessée, et que les sauvages, les plus intéressés de tous les hommes, savent aussi bien que nous qu'on ne donne rien pour rien. Ce n'est pas non plus à un sauvage à trouver incompréhensible qu'on attache du prix à la parure : qui peut savoir mieux que lui combien un sauvage s'enorgueillit d'avoir des plumes sur la tête, et un morceau d'écarlate sur le corps? Comment, lorsqu'on lui dit que pour se marier il faut avoir du moins de quoi nourrir et vêtir sa femme, répond-il qu'*elle ira toute nue?* Il a vu sur le vaisseau, il a vu en Espagne où il a fait naufrage, à Marseille où il est débarqué, qu'en Europe on ne va point *tout nu;* et l'on était loin alors du dernier raffinement de *la perfectibilité*, qui, depuis quelques années de révolution, apprend à nos femmes, apparemment plus fortes que nous contre le froid, comment on peut être à la fois tout habillée et toute nue, être en public comme on est dans le bain, non sans frais et sans risques, il est vrai, même en comptant pour rien la modestie. Il suit que les pièces de Delisle, si longtemps vantées, sont mal conçues en elles-mêmes, quoique, avec un personnage factice tel qu'Arlequin, elles aient dû réussir. Je doute qu'il en fût de même aujourd'hui : on a dû sentir le danger de ces allégories mensongères; et il est certain que, quand on nous amène de si loin des docteurs *sauvages* pour réformer notre civilisation, il ne faut pas du moins que leur *pure nature* soit aussi inconséquente que notre *philosophie*, qui n'est que la nature perverse.

Je préfère de beaucoup le parti que Marivaux a su tirer, dans son *Arlequin poli par l'amour*, de ce personnage idéal, qui jusque-là n'avait su que faire rire, et que pour la première fois il rendit intéressant en le rendant amoureux. La pièce, il est vrai, manque d'intrigue et se dénoue fort mal, comme toutes celles du même auteur, qui n'a jamais su faire une bonne fable que dans son roman de *Marianne:* Mais il y a ici une autre espèce d'invention heureuse et juste; et il faut savoir gré à Marivaux d'avoir compris le premier que rien n'empêchait que la simplicité d'Arlequin s'accordât fort bien avec le vrai sentiment de l'amour; qu'il en pouvait même résulter un agrément nouveau, celui de voir que l'amour, dès qu'il est bien senti, peut avoir son charme jusque dans le langage et dans les manières d'un Arlequin. C'est le mérite de cette pièce, dont le fond est d'ailleurs très-commun : c'est une fée qui aime Arlequin, qu'elle appelle *un beau brunet;* elle l'aime d'autant plus, qu'il lui paraît plus simple et plus ignorant, et qu'elle serait plus flattée d'inspirer et d'apprendre l'amour à un jeune homme qui ne le connaît pas encore. On voit que l'idée n'est rien moins que neuve : elle a été depuis mise en œuvre sur tous les théâtres, et c'est même originairement celle du rôle de Phèdre avec Hippolyte, sauf la disproportion des genres. Il arrive, comme de coutume, que c'est une autre femme qui, sans y penser, enseigne au jeune Arlequin ce que la fée ne peut lui faire entendre : c'est une bergère qui est rivale de cette fée, déjà engagée avec l'enchanteur Merlin, qu'elle trahit pour *le beau brunet;* et si ce Merlin eût joué un rôle dans la pièce, si la rivalité avait produit un autre dénoûment que de faire escamoter par Arlequin la baguette de féerie, qui passe avec toute sa puissance dans les mains

de la bergère, et finit le pièce par des lazzis, il y avait de quoi faire un très-joli ouvrage. Tel qu'il est, je l'aimerais peut-être mieux que les autres productions dramatiques de l'auteur, où, malgré tout l'esprit qu'il y prodigue, j'ai toujours peine à supporter son babil métaphysique. Ici du moins tout est naturel, et le naturel a de la grâce. Les scènes d'Arlequin avec la fée et la bergère sont charmantes et originales. C'est le même rôle qui fait valoir *le Prince travesti*, où Marivaux, après avoir fait Arlequin amant, a fait Arlequin honnête homme, en contraste avec toute la malice et toutes les séductions d'un intrigant de cour, qui échouent contre la grossière probité d'un valet balourd. C'est encore là une bonne conception; mais aussi c'est toujours le même défaut dans l'intrigue, quoique celle-ci se passe entre des princes et des princesses, et que Marivaux se soit élevé cette fois au ton du genre noble. Ce sont des situations sans effet et sans résultat, uniquement par la stérilité de l'auteur, et le dénoûment surtout est aussi plat et aussi brusque que celui de la plus mauvaise comédie.

D'Allainval aussi, à l'exemple de Marivaux, vint à bout de répandre de l'intérêt sur Arlequin amoureux, dans *l'Embarras des richesses*, qui fut joué aux Italiens en 1725, et souvent remis au même théâtre avec beaucoup de succès. L'auteur crut devoir pourtant laisser à son Arlequin toute la charge ordinaire à ce rôle; ce qui n'empêche pas que l'amour n'y ait beaucoup de vérité; et cette vérité devient même touchante lorsque Arlequin se croit abandonné par sa maîtresse, que lui-même, égaré un moment par l'ivresse de l'opulence et les instigations de Plutus, a voulu quitter pour épouser une femme plus riche. Son infidélité passagère est caractérisée un peu durement; mais son repentir est plein d'intérêt, et la pièce d'ailleurs est bien conduite et bien dénouée. C'est un avantage qu'il a sur Marivaux, qu'il est loin d'égaler pour l'esprit des détails, mais dont il n'a pas non plus le jargon précieux. On ne trouve pas chez lui des phrases comme celle-ci du *Prince travesti :*

« Si l'on avait partagé sa passion entre un million de cœurs, la part de chacun d'eux aurait été fort raisonnable.... Vous mourrez bientôt, et vous me laisserez orphelin de votre amitié. »

C'est près d'un siècle après Molière qu'un homme plein d'esprit et de talent parlait précisément le langage de mesdemoiselles Cathos et Madelon, qu'il voyait tous les jours livré à la risée publique! et jamais il ne parut s'en apercevoir! En vérité, ce manque absolu de goût ressemble à une malédiction.

L'Embarras des richesses est pour moi une occasion de rappeler un autre ouvrage du même auteur, joué au Théâtre-Français, et qui a aussi du mérite, *l'École des Bourgeois*. Elle avait eu peu de réussite dans sa nouveauté en 1728, et dans une reprise en 1770; mais elle fut généralement goûtée en 1787, lorsque l'article *de la Comédie* qui fait partie de ce *Cours* était déjà composé. La pièce a peu d'intrigue, mais il y a du dialogue et des mœurs. Le fond de l'ouvrage a beaucoup de ressemblance avec *le Bourgeois gentilhomme*, et il ne faut pas s'attendre que d'Allainval soutienne la comparaison avec le comique profond de Molière; mais il a fait voir qu'on pouvait encore s'enrichir des reliefs de ce riche génie. Le naturel et le bon comique dominent dans cette pièce : on y remarque surtout une excellente scène, celle où l'homme de cour se concilie en un moment M. Mathieu, *son cher oncle*, c'est-à-dire l'oncle de sa future, quoique furieux de cette alliance, mais bientôt subjugué à force de caresses et de persiflage. Le dénoûment est amené par un moyen assez banal, une lettre donnée à la place d'une autre, et qui démasque l'homme de cour. Mais si la méprise est commune, elle produit une dernière scène très-gaie, et qui est de la bonne comédie. En un mot, cette pièce me paraît faite pour rester au théâtre, de l'aveu des connaisseurs; ce qu'on ne saurait dire de *la Coquette corrigée*, quoique celle-ci ait été ressuscitée par le talent d'une actrice, comme l'autre par celui d'un acteur. Le naturel de d'Allainval, qui a peint des mœurs vraies, aura toujours son prix; mais le jargon de la Noue, qui n'a peint que des mœurs factices, n'en peut avoir aucun. Voltaire a dit avec raison :

C'est Baron qu'on aimait, et non pas Régulus.

On peut dire de même : C'est mademoiselle Contat qu'on applaudit, et non pas *la Coquette*.

L'Amant auteur et valet, de Cerou, n'est qu'une très-faible copie des *Jeux de l'Amour et du Hasard*, de Marivaux : on peut dire que l'intrigue de l'une n'est que la moitié de l'autre, où le déguisement est double. Toutes deux étaient au répertoire du Théâtre-Italien; mais la pièce de Marivaux était généralement préférée, et avec raison. La différence des deux ouvrages a prouvé que Marivaux, à force d'esprit, savait du moins tirer plus de parti qu'un autre de ces ressorts plus ou moins forcés : cet esprit est toujours en petite monnaie, il faut l'avouer, mais tout n'est pas billon. Il y a toujours des scènes où règnent la finesse et l'agrément, quoique rarement exemptes de recherche; mais dans ses bonnes pièces, elle est tellement amalgamée avec ce qui plaît dans son style, que le tout ensemble forme

une manière habituelle qui est à lui. On pourrait dire que Marivaux est naturellement affecté, comme il est naturellement ingénieux, et l'un fait d'ordinaire passer l'autre, excepté quand la recherche va jusqu'au précieux et au jargon, comme dans les endroits cités ci-dessus, et il y en a nombre de pareils. Au reste, si j'ai fait mention de ces deux pièces, c'est surtout parce qu'elles donnent lieu à une observation qui n'est pas indifférente pour les mœurs. C'est toujours un mauvais exemple que d'introduire sur la scène une personne bien née qui devient en quelques heures amoureuse d'un valet. Le déguisement n'est pas une excuse : nous savons que ce valet prétendu n'en est pas un; mais elle l'ignore, et dès lors il y a un avilissement réel, une immoralité dont les conséquences sont dangereuses, puisqu'elles démentent les principes de l'éducation et de l'honneur, qu'on ne saurait trop respecter partout, mais au théâtre plus qu'ailleurs, parce que c'est là que la morale publique (j'entends celle même qui est seulement du monde) est en action, et par conséquent recommandée avec plus d'effet, ou contredite avec plus de danger. Cette indécence peut être présentée dans la durée d'un roman avec plus d'art et de vraisemblance (et l'a été plus d'une fois), mais non avec plus d'excuse, comme nous le verrons ailleurs. C'est toujours un talent mal employé que celui qui cherche à combattre les principes par des exceptions : il en résulte trop souvent que bien des gens, surtout dans la jeunesse, prennent ces exceptions pour des principes.

Je ne vois, à cet égard, aucun reproche à faire à *la Nouvelle École des Femmes* de Moissy, que l'on peut ranger dans le petit nombre des pièces du théâtre italien qui ont mérité leur succès. La conception en est dramatique et morale, et offre une leçon utile qui n'avait pas encore été donnée, celle qui apprend aux épouses vertueuses, qu'il faut que la vertu ne dédaigne pas de se rendre aimable, et qu'un sexe qui est né pour l'être doit compter parmi ses devoirs tous les moyens de plaire à un époux, soit pour se l'attacher, soit même pour le ramener. La pièce, qui a trois actes, pourrait avoir plus d'intrigue et de comique : le sujet est susceptible de l'un et de l'autre; mais elle a de l'intérêt, et le dialogue et la conduite sont irrépréhensibles. La fortune de cette pièce eût été bien plus grande, si elle était écrite en vers; mais l'auteur fit voir depuis, dans une comédie qui tomba au Théâtre-Français, qu'il n'avait aucun talent pour la versification. On a dit, et lui-même s'en applaudissait, qu'il avait su mettre sur la scène une femme entretenue, et sans blesser la décence, qu'alors on comptait pour quelque chose. Point du tout; sa Laure n'est nullement une courtisane, et c'est même l'idée qu'il écarte avec le plus de soin dès les premières scènes, et avec raison : il aurait eu grand tort de faire au vice les honneurs de la scène, dans un personnage aussi noble, aussi délicat, aussi généreux que celui de Laure. C'est une jeune femme libre et indépendante, dont la fortune n'est point acquise par des moyens honteux, et qui n'est coquette qu'avec Saint-Far, pour qui elle a de l'inclination, et qu'elle veut éprouver avant de l'épouser; et dès qu'elle sait qu'il est marié, c'est elle qui se sert de tout son esprit et de tout son ascendant pour le ramener au devoir et le rendre à sa femme. Cet ouvrage est estimable; mais, je le répète, pour se passer du charme des vers, il faut au moins que la prose d'une comédie ait un caractère : ce n'est pas assez que le dialogue soit pur, il faut ou beaucoup de gaieté ou beaucoup de délicatesse. C'est particulièrement celle-ci qui distingue et fera toujours aimer les petites comédies de Florian, de cet infortuné jeune homme, si douloureusement enlevé aux lettres, qu'il honorait par des talents variés et par des succès en plus d'un genre[1], que le temps n'infirmera point. On a dit de lui qu'il avait créé une nouvelle famille d'Arlequins; non, l'auteur de cette famille est Marivaux, et pour s'en convaincre il suffit de lire les pièces dont je viens de parler. Mais Florian a donné plus de charme à ses Arlequins qu'aucun de ceux qui l'avaient précédé; il leur a donné une bonhomie naïve qui n'est altérée par aucun mélange, et tout l'esprit qui la relève n'est autre chose qu'un composé fort heureux de bon cœur, de bon sens et de bonne humeur. Ce caractère, qui est celui de toutes ses pièces, est bien aussi une sorte de création; et s'il n'a pas fondé la famille, il l'a ressuscitée lorsque l'opéra-comique l'avait fait oublier, et l'a reproduite, ce me semble, sous des formes aussi attrayantes et plus épurées. Florian, dont le talent est surtout marqué par le bon goût, en se modelant sur Marivaux et Gessner, s'est approprié l'esprit de l'un, mais sans abus; la naïveté de l'autre, mais sans fadeur. Il a fait de son Arlequin le contraire de ce qu'a fait Beaumarchais

[1] Nous le retrouverons dans celui de la Fable et du Roman pastoral. On sait qu'échappé en *thermidor* aux bourreaux révolutionnaires, il passa de la prison dans son lit de mort, où il fut emporté en peu de jours par une fièvre chaude, suite des angoisses et des horreurs de la situation dont il sortait. Dans son délire continu, son imagination sensible, et frappée sans remède, l'entourait de tous les monstres de la révolution. Il sera toujours compté au nombre de ses victimes, sinon de celles qu'elle a *tuées*, au moins de celles qu'elle a *fait mourir*, ce qui est la même chose devant Dieu et devant les hommes. Ceux qui osent nous défendre d'en gémir sont évidemment ceux qui n'osent plus s'en vanter : il n'y a de différence que de *fructidor* à *brumaire*.

de son *Figaro :* celui-ci est brillant dans son immoralité; l'autre est charmant dans sa bonté. Toutes les pièces[1] où il paraît peuvent se lire et se relire avec un plaisir pur et continu; et si le genre est petit, la louange n'est pas commune. Aimable et malheureux jeune homme, que j'ai chéri comme mon enfant, depuis le temps où je dirigeais tes premières études, jusqu'à celui où j'aplanis à ta jeunesse déjà célèbre la route des honneurs littéraires! un attrait personnel se joignit pour toi seul à ce que le seul intérêt pour le talent me fit faire aussi pour d'autres, et ton inviolable reconnaissance m'a consolé plus d'une fois de leurs fréquentes ingratitudes. Je ne *saluerai point ton ombre;* cette emphase triviale et *philosophique* nous est trop étrangère à tous deux; mais je me repose dans cette confiance que le Dieu juste et bon, qui t'a si sévèrement éprouvé, aura reçu dans sa miséricorde le tribut de tes souffrances, que sa loi, qui te fut toujours chère, t'avait appris à lui offrir, et qui n'est jamais perdu devant lui.

Je ne parlerais même pas de *la Coquette fixée,* seule pièce de l'abbé de Voisenon qui ait réussi dans la nouveauté, mais qui n'a jamais été reprise, si je ne la voyais encore louée dans les recueils historiques et bibliographiques.

« Cette pièce, nous dit-on, *a prouvé qu'il savait former un plan, peindre les mœurs, et tracer des caractères.* »

Elle *prouve* qu'il ne savait rien de tout cela. Le nœud de l'intrigue est destitué de toute vraisemblance; c'est une méprise inadmissible, celle d'un peintre qu'un amant introduit chez sa maîtresse pour la peindre furtivement, et qui fait le portrait d'une autre femme logée dans la même maison, comme s'il était possible qu'un amant, en pareil cas, obligé de cacher le peintre, ne l'instruisît pas de manière à ne pouvoir se tromper sur le modèle. C'est ce portrait qui forme tous les incidents de la pièce, tous ces quiproquo entre les maîtresses et les amants; et dans tout cet embarras, il n'y a guère de comique que le rôle du peintre à qui l'auteur a donné ce ton leste et cavalier que l'on commençait alors à autoriser ou à tolérer dans quelques artistes en faveur de leur talent. C'est le seul rôle, à mon gré, où Voisenon n'ait pas été mauvais comique; et c'est assurément fort peu de chose quand le personnage est fort subalterne. D'ailleurs le portrait ne produit rien de plaisant, si ce n'est un endroit d'une scène dont le fond ressemble à celle d'Arsinoé et de Célimène dans *le Misanthrope,* et où la prétendue prude, qui se croit en droit de tancer la prétendue coquette sur ce qu'elle s'est fait peindre, trouve dans ses mains son propre portrait, et reçoit la leçon qu'elle devait donner. Voilà tout ce qu'il y a de bon dans cette pièce; encore l'exécution est-elle extrêmement médiocre. Il n'y a point là de plan; mais surtout il n'y a point de caractères; et ce qui est aussi vrai qu'inconcevable, c'est que la comtesse, qui est *la Coquette* de la pièce, ne l'est que dans le titre, ne l'est absolument nulle part, n'en a ni le langage ni la conduite, est au contraire une femme très-honnête et très-sensible, qui n'est occupée que d'un seul homme, exclusivement d'un seul homme, celui dont elle est aimée et qu'elle aime, et pour qui ses procédés sont d'une générosité très-délicate. Il est vraiment inouï que l'abbé de Voisenon ait pris pour coquetterie le refus de dire expressément, *Je vous aime,* comme si cela était bien rare, au moins pendant un certain temps, dans les femmes qui aiment le mieux, et qui ont tant de manières de le dire. C'est pourtant là toute la coquetterie de la comtesse; coquetterie dont on parle beaucoup, il est vrai, mais dont on ne voit jamais rien. Quand Molière a peint une coquette, il n'est pas besoin qu'on nous dise qu'elle l'est : elle l'est dans tout ce qu'elle dit, dans tout ce qu'elle fait; elle l'est éminemment. Je suis loin d'en attendre autant de Voisenon; mais aussi comment a-t-il pu croire qu'une simple dénomination fût un caractère? Il nous donne de même sa Cidalise pour une prude, et Cidalise n'est point prude : c'est une femme très-raisonnable, qui aime la retraite plus que le monde, et la campagne plus que la ville; qui a pour amant un homme de robe dont les goûts sont analogues aux siens, qu'elle ne trompe en aucune manière, et qu'elle finit par épouser. Tout cela est fort peu comique, je le sais; mais c'est tout ce que l'auteur a fait et ce qu'il ne prétendait pas faire. L'indifférence affectée de Dorante est bien un moyen de comédie quand elle est comiquement tracée; mais ce moyen, le plus usé peut-être de tous, qui remonte jusqu'à *la Princesse d'Élide,* imitée elle-même d'une pièce italienne; ce moyen qu'on a vu partout, et qui de nos jours a fait encore le fond de *la Coquette corrigée* et de *la Feinte par amour;* ce moyen ne peut soutenir l'intrigue d'une pièce que quand la personne aimée oppose au sentiment de l'amour une véritable résistance; et ce n'est pas le cas ici, puisque la comtesse aime Dorante, et le lui fait assez entendre à tout moment. Quant au style, il est à la fois incorrect et maniéré, comme dans toutes

[1] Plusieurs n'ont pas été jouées : l'auteur était attaché au vertueux Penthièvre; et, dans les derniers temps, il fit à la religion de ce prince le sacrifice de ses ouvrages de théâtre.

les productions de l'auteur; et il sera temps d'en donner une idée à l'article des poésies diverses, car sa versification est partout la même : et, vu la réputation qu'on a voulu lui faire d'écrivain délicat et agréable, il faudra voir ce que c'est que cette délicatesse et cet agrément.

Tout ce dont je viens de parler est à peu près l'élite de ce qu'on nommait le nouveau théâtre italien, dont quelques pièces ont passé depuis à la comédie française, où même tout ce qui est de ce genre sera probablement réuni un jour, quand celle qu'on appelait autrefois italienne ne sera plus que ce qu'elle doit être, le théâtre de l'opéra-comique et du vaudeville, deux genres de drames très-voisins, et devenus assez riches pour former un spectacle. L'ancien théâtre italien du siècle de Louis XIV, recueilli par Gherardi, et que Fontenelle appelait *le grenier à sel,* n'est plus depuis longtemps qu'un répertoire où le vulgaire des auteurs a puisé selon sa portée et ses besoins, et plus pour son profit que pour le nôtre. Ce n'est pas que dans ce recueil on ne trouve fréquemment des noms fort connus, ceux de Régnard, de Dufresny, de Palaprat; mais ils n'élèvent pas ce théâtre jusqu'à eux, ils descendent jusqu'à lui. Pour fouiller dans ces ordures, il faut le courage de l'indigence, qui fait en un sens, s'il est permis de le dire, argent de tout, mais non pas comme Virgile faisait de l'or du fumier d'Ennius. On a pu y prendre quelques idées de scène ou d'intrigue, comme dans *le Théâtre de la Foire;* on peut y trouver, en le parcourant, quelques facéties, quelques quolibets, surtout en fait de satire; car celle de tous les états était le fond de ce spectacle : les traitants, les procureurs, les abbés, les médecins, les avocats, les juges, reparaissent dans toutes ces pièces pour y passer par les verges, et les exécuteurs ne frappent pas légèrement. Si tout ce magasin de sarcasmes était déjà usé avant la révolution, combien l'est-il plus aujourd'hui, depuis qu'on a frappé d'une autre manière! C'était pourtant ce qu'il y avait de plus supportable à ce spectacle, dont tout l'assaisonnement était, pour parler comme Fontenelle, ou le *sel* très-âcre de la satire, ou le *poivre* de la gravelure. Pour ce qui est des Arlequins, des Pierrots, des Colombines, des Mezzetins, c'est encore pis qu'à la Foire : la sottise burlesque et la grossièreté dégoûtante y sont à un tel excès, que les citations souilleraient le papier. C'est même pis que nos parades des Boulevards, parce qu'on y prétend plus à l'esprit, et que la bêtise y est riche en métaphores. On est vraiment étonné de la fertilité des auteurs qui chargeaient des pages entières de cet incompréhensible argot : et tout cela est imprimé! Jamais on n'a mieux prouvé que *le papier souffre tout.*

Arlequin, comme tous les bouffons, ne laisse pas de rencontrer quelquefois assez heureusement, et il faut bien en citer quelque chose. Dans une pièce où il joue le rôle de son maître, on vient lui dire que ses laquais veulent lui parler.

« Ils font un bruit de diable, ils disent qu'il y a trois jours qu'ils n'ont mangé. — Voilà de plaisants marauds! Est-ce à faire à ces coquins-là à manger? Eh! que feront donc les maîtres? »

Ce mot est fort drôle.

« Ces gueux-là sont trop heureux avec moi : c'est une commission que de me servir. — Vous leur donnez de gros gages? — Je le crois vraiment; au bout de trois ans je leur donne congé pour récompense. — Voilà le meilleur de votre condition. »

Et voilà aussi, je crois, le meilleur dialogue entre Arlequin et Colombine : il ne faut pas s'imaginer qu'ils soient souvent de cette force-là, et l'on peut bien ne pas prendre à la lettre tout ce qu'en dit le bon Gherardi, qui a partout une admiration intime et profonde pour les beautés de son théâtre : il faut l'entendre :

« La scène que je viens de décrire est encore très-plaisante *par le jeu qu'Arlequin y fait,* en donnant au bailli, tantôt un coup de pied, tantôt un coup de bâton, *et par d'autres singeries très-agréables,* inséparables de l'action. »

Ces *singeries très-agréables* ressemblent parfaitement aux affiches du combat du taureau qui portaient toujours en titre : *Oulvari fort récréatif.*

Il est bon aussi de savoir qu'il y avait guerre établie entre les deux théâtres, les Français et les Italiens, et ceux-ci, comme les plus faibles, se vantaient le plus, et disaient le plus d'injures : c'est la règle. Voici une de ces hostilités comiques : c'est Colombine qui en est chargée, et qui s'échauffe jusqu'à parler latin; mais qu'importe! le morceau n'en est que plus singulier, et d'autant plus qu'il est au fond très-sérieux, du moins par l'intention, quoique dans une scène comique; et Colombine ne fait que répéter dans son dialogue ce que dit Gherardi dans ses préfaces.

« Pour donner à l'univers un comédien italien, il faut que la nature fasse des efforts extraordinaires; un bon arlequin est *naturæ laborantis opus;* elle fait sur lui un épanchement de tous ses trésors; à peine a-t-elle assez d'esprit pour animer son ouvrage. Mais pour ce qui est des comédiens français, la nature les fait en dormant; elle les forme de la même pâte dont elle fait les perroquets, qui ne disent que ce qu'on leur apprend par cœur; au lieu qu'un Italien tire tout de son propre fonds, n'emprunte

l'esprit de personne, semblable à ces rossignols *éloquents* qui varient leur ramage suivant leurs différents caprices. »

La scène d'où ce morceau est tiré est une des meilleures du recueil : il s'agit de savoir si une Isabelle épousera un Octave, comédien italien, ou Arlequin, le tenant de la comédie française. Le mariage dépend de la prééminence de l'un ou de l'autre théâtre; et dans le dessein de la pièce, il n'est pas maladroit d'avoir fait d'Arlequin l'avocat des comédiens français : vous pouvez deviner comment leur cause est plaidée. C'est Colombine qui parle pour Octave, *qui sait mal le français :* en revanche, elle sait le latin, comme on vient de le voir. La satire n'est pas ici sans esprit, quoique l'esprit n'y soit pas sans mauvais goût. C'est *monseigneur le Parterre* qui juge, et qui donne gain de cause aux Italiens, *attendu qu'ils ne lui prennent jamais que la pièce de* quinze *sous,* au lieu que les Français le mettent souvent *au double*. Tout cela n'est pas mauvais [1], et un trait fort bon, c'est l'éloge qu'on fait du Parterre, *seul juge qui paye pour juger, quand tous les autres juges se font payer;* ce qui pourtant ne le rend pas plus infaillible que les autres; mais on peut croire que les parties contendantes ne s'avisent pas de cette observation devant *Monseigneur le Parterre*. De nos jours, elles auraient pu en faire un autre éloge, c'est qu'il est la seule puissance qui ait jamais représenté en réalité *la souveraineté du peuple,* quoique là comme ailleurs elle ait été plus d'une fois à vendre et à acheter; témoin Dorat, qui s'est ruiné à ce petit commerce. Je sais qu'on s'y est enrichi depuis, quand ce commerce a pu se faire en grand; mais il fallait avant tout que le grand mot de *souveraineté du peuple* fût au moins connu, et le monde, longtemps jeune, l'a connu bien tard. Admirez cependant comment toutes les grandes vérités de *la raison* se retrouvent partout, jusque dans l'instinct le plus grossier; par exemple, dans celui de Pierrot. On ne le croirait pas, à moins de le voir, et c'est par là que je finirai. Pierrot donc est *envoyé du village* de Bezons pour soutenir les priviléges de la foire devant Arlequin, juge du canton. Le bailli de Bezons veut lui ôter *la parole :* Monsieur Pierrot (on disait alors *Monsieur,* même à Pierrot), c'est à moi à parler; je suis le bailli, et vous n'êtes que *l'envoyé du village.*

ARLEQUIN.

M. le bailli a raison : *cedant arma togæ.*

PIERROT.

Tatigué! il n'y a raison qui tienne : *sans village n'y a point de bailli; c'est le village qui fait le bailli, et le bailli ne fait pas le village;* c'est à moi à avoir la préférence.

A cet argument irrésistible, digne de Pierrot et de tous nos *philosophes,* et qui contient la substance d'un millier de volumes écrits depuis cinquante ans, Arlequin reste quelque temps embarrassé entre *l'aristocratie* du bailli de Bezons et *la raison du genre humain.* Enfin il s'en tire comme Arlequin :

« Parlez tous deux à la fois. »

J'ai ouï dire (car il faut être vrai, je n'ai pas vu) que dans de grandes assemblées, dont on a vanté mille fois *la dignité,* et même *la majesté,* c'était un grand hasard quand on ne parlait que dix ou douze à la fois, et que jamais *la dignité* et *la majesté* n'éclataient plus que quand les tribunes faisaient encore plus de bruit que tous les orateurs ensemble; et rien n'est plus concevable, puisque les tribunes valaient bien les orateurs, comme les orateurs valaient bien les tribunes : le tout était *unum et idem;* c'est-à-dire *la souveraineté, la dignité, la majesté du peuple.* Je puis dire comme la Fontaine :

Par où saurais-je mieux finir?

Et pourtant ce n'est pas une fable que je conte.

J'ai terminé tout ce qui concerne l'art dramatique : les autres genres de poésies qui restent à traiter tiendront beaucoup moins de place. Je voudrais être plus court, et ce n'est pas faute de temps et de travail que je n'ai pu me resserrer davantage. Mais si notre siècle n'a pas toujours été heureusement fécond, il l'a été excessivement, et je ne dois rien omettre de ce qui le caractérise. Je serais aisément plus précis pour une vingtaine de lecteurs, mais quand on écrit pour tout le monde il faut sacrifier la prétention d'abréger à l'avantage d'instruire.

[1] La pièce est de Regnard et de Dufresny.

FIN DU TOME SECOND.

TABLE

DES MATIÈRES CONTENUES DANS LE SECOND VOLUME.

FIN DE LA TABLE DU TOME SECOND.

repaired in 19,
+ reb'd 2/2000
(S.Holliday)